HEINZ JOSEF HERBORT

Die Messen des Johann Ernst Eberlin

1961

Musikwissenschaft

Die Messen des Johann Ernst Eberlin

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster (Westf.)

vorgelegt von
HEINZ JOSEF HERBORT
aus Bochum

1961

9312/61

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juni 1961

Dekan: Prof. Dr. Herding

Referent: Prof. Dr. Korte

Korreferent: Dr. Brockhoff

Fotodruck: Max Kramer, Münster (Westf.), Aegidiistraße 23

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung

1. Kapitel: Zur Biographie Johann Ernst Eberlins 5

2. Kapitel: Thematischer Katalog und Quellenbericht
   1. Die Quellensituation 22
   2. a) Der Thematische Katalog 25
      b) Der Quellenbericht 31

3. Kapitel: Die Überlieferung der Eberlin-Messen
   1. Autograph und Abschrift, Datierung 158
   2. Die Besetzung der Messen 163

4. Kapitel: Zur Aufführungspraxis der Messen 164

5. Kapitel: Die verschiedenen Gruppen der Messen
   1. Zur Bildung und Definition der Gruppen 174
   2. Die einzelnen Gruppen
      Gruppe A: Die "Missae in Contrapuncto"
         1. Allgemeines 18o
         2. Die Kyrie-Kompositionen 182
         3. Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus und Dona in der Messe Nr. I 191
         4. Zusammenfassung 2o8

      Gruppe B_1: Die "Missae breves"
         Allgemeines 21o
         1. Das Kyrie 212
         2. Gloria und Credo 214
         3. Sanctus und Benedictus 222
         4. Agnus und Dona 226

      Gruppe B_2: Die "Missae solennes"
         Allgemeines 23o
         1. Das Kyrie 231
         2. Gloria und Credo 237
         3. Sanctus und Benedictus 248
         4. Agnus und Dona 251
         5. Vergleich der beiden Fassungen der Messe Nr. 28 254
         6. Die doppelchörige Messe Nr. 45 257
         7. Die Orgelsoli der Messe Nr. 5o 259
         8. Zusammenfassung 26o

      Gruppe B_3 262

6. Kapitel: Interpretation 264

Literaturverzeichnis 271

Anhang 277

Einleitung.

Die Messenkompositionen des 18. Jahrhunderts sind bereits Gegenstand zahlreicher Veröffentlichungen und Beschreibungen gewesen. In der Mehrzahl dieser Arbeiten wurden dabei bestimmte "Zentren" berücksichtigt, im deutschsprachigen Bereich vor allem Wien, München und Dresden. Die vorliegende Arbeit versucht, diesen Kreis zu erweitern, und behandelt das Messenschaffen des in der Mitte des 18. Jh. in Salzburg bedeutendsten Komponisten Johann Ernst Eberlin.

Unter "Messe" wird hier nur die alleinige Vertonung des Ordinarium missae verstanden, d. h. es entfallen hier die Requiem-Kompositionen.

Das Fehlen von Partituren der meisten Werke machte eine Spartierung fast des gesamten Bestandes nach den Stimmen notwendig. Für die freundliche Erlaubnis, das vorhandene Stimmenmaterial sichten und photographieren zu dürfen, und das hilfreiche Entgegenkommen durch die Übersendung von Mikrofilmen sei den Damen und Herren Archivdirektoren und Bibliotheksleitern herzlichst an dieser Stelle gedankt, vor allem den Herren Prof. Joseph Messner (Domarchiv Salzburg), P. Dr. Altmann Kellner (Stiftsarchiv Kremsmünster), Prof. Hermann Lang (Stiftsarchiv Lambach), Hochw. P. Abt Wilhelm Zedinek (Stiftsarchiv Göttweig), P. Pirmin Vetter (Stiftsarchiv Einsiedeln), Msgr. Max Tremmel (Domarchiv Passau), Dr. A. Scharnagl (Proske-Bibliothek Regensburg), Dr. Hans Halm (Bayer. Staatsbibliothek München), Prof. Dr. Leopold Nowak (Musiksammlung der Oesterreichischen Nationalbibliothek Wien), Hans Braun (Stiftsarchiv Ottobeuren), Frau Dr. Hedwig Kraus (Gesellschaft der Musikfreunde Wien) und Ehrw. Sr. M. Ancilla (Musikarchiv des Klosters Nonnberg zu Salzburg). Für die Erlaubnis der Benutzung wertvollen Archivmaterials danke ich herzlichst dem Leiter des Salzburger Landesarchivs, Herrn Hofrat Dr. Herbert Klein, Hochw. Herrn Geistl. Rat Moll (Jettingen), Hochw. Herrn Pfarrer Weidler (Salzburg) und dem Hochw. Herrn Dekan des Kath. Stadtpfarramtes Laupheim (Württ.).

Zur Biographie Johann Ernst Eberlins.

Die Biographie Johann Ernst Eberlins wurde bereits weitestgehend dargestellt durch Arbeiten von Robert Haas[1], Maria Cuvay[2] und Adolf Layer[3]. Daneben machen geringe Mitteilungen zur Vita Eberlins die Arbeiten von Robert Eitner[4], Bernhard Pillwein[5], Johannes Peregrinus[6] und die Allgemeine Deutsche Biographie[7]. Es soll daher hier im Wesentlichen eine Zusammenfassung der Ergebnisse der zuweilen auf verschiedene Quellen zurückgreifenden Autoren geboten werden. Sie werden durch Richtigstellungen und eigene Ergänzungen erweitert.

Die Familie Eberlin - in den Quellen zuweilen auch Eberle genannt - stammt aus dem Württembergischen. 164o wurde in Rottenburg (Neckar) der Großvater Johann Ernsts, Johann Melchior Eberlin (1) geboren. Dieser studierte an der Universität Dillingen Logik. Zusammen mit seinem um ein Jahr älteren Bruder Johann Conrad ließ er sich dort 1658 als 18-jähriger einschreiben[8].

Sein Sohn Christian Amandus (5) wurde am 4. Februar 1669 zu Laupheim (Württ.) getauft. Die Eintragung im Taufregister der kath. Stadtpfarrkirche zu Laupheim lautet:

---

1) Robert Haas: Artikel Eberlin in MGG III, Sp. 1o57 ff.
2) Maria Cuvay: Beiträge zur Lebensgeschichte des Salzburger Hofkapellmeisters Johann Ernst Eberlin, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 95. Vereinsjahr, Salzburg 1955, S. 179 ff.
3) Adolf Layer in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 6, München 1958, S. 388 ff.
4) Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon, Leipzig 19oo, Bd. 3, S. 3o3 ff.
5) Bernhard Pillwein: Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer...Künstler, Salzburg 1821.
6) Johannes Peregrinus: Geschichte der Salzburger Domsängerknaben, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 28-29, Salzburg 1889-9o.
7) Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 5, 1877, S. 576 f.
8) Matrikel-Nr. 25 (Johann Conrad) und 26 (Johann Melchior), vgl. Thomas Specht: Die Matrikel der Universität Dillingen, in: Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg, Bd. III, Abt. 2, Augsburg 1912-13, S.783. Bei Johann Conrad findet sich als Datum: 12. Oktober.

[1669] Eodem [d. h. Februaris 4]
[infans] Christianus / Amandus
[parentes] H. Johann Melchior pa. / Eberle +
Anna Maria / [Stumpin ?] praefectus bl.
[patroni] D. Joan: Conrad / [Handl ?] Anna
Maria [Brossin ?] gl.

Der als Taufpate genannte Johann Conrad könnte der bereits oben genannte Bruder des Vaters sein.
Im Alter von 17 Jahren immatrikuliert sich Christian Amandus an der Universität Dillingen[1] zum Studium der Logik. Er erwirbt am 21. August 1687 dort das Baccalaureat[2]. Am 8. September 1695 heiratet er. Das Eheregister der kath. Pfarrkirche St. Martin zu Jettingen bei Burgau verzeichnet in einer nurmehr schlecht leserlichen Eintragung unter dem 8. September 1695 die Trauung des "Dominus Amandus Eberle administrator Jettinganus" mit der Lehrerstochter[3] Franziska Kreuzerin (6). Hartmann[4] weist Amandus Eberlin als den Bewohner des Hauses Nr. 339, des Oberamtshauses, nach. Der Ehe entsprossen (nach dem Taufregister) sieben Kinder:

Maria Anna (1o), get. 22. Mai 1696,
Maria Theresia (11), get. 28. Mai 1697,
Franz Ludwig (12), get. 3. August 17oo,
JOHANN ERNST (13), get. 27. März 17o2,
Anton Bonaventura (14), get. 14. Juli 17o6,
Maria Franziska (15), get. 16. Oktober 17o7,
Maria Claudia (16), geb. 17o8.

Christian Amandus Eberlin starb am 24. September 1736 in Jettingen. Die Totenbucheintragung lautet:

24. Sept: Nobilis Doctissimus et Spectatissimus Dn̄us amandus / Eberle olim praefectus in Jettingen et [ali.. olibi ?] erat / anorum 7o circ: [...] SS. Sacramentis munitus / pie obiit.

---

1) Matr.-Nr. 29, vgl. Thomas Specht, a. a. O., S. 98o.
2) ebda., Anm. zu Nr. 29.
3) Adolf Layer, a. a. O., S. 389.
4) Chr. Hartmann: Ortsgeschichte der Marktgemeinde Jettingen, 1953, S. 118 f.

Seine Frau Franziska überlebte ihn um 6 Jahre und starb am 7. April 1742.

Von den Kindern lassen sich außer von Johann Ernst noch Lebensgeschicke der beiden Brüder Franz Ludwig (12) und Anton Bonaventura (14) weiterverfolgen. Franz Ludwig studierte zunächst Jura und Theologie und wurde 1727 zu Dillingen zum Priester geweiht. 1726/27 vertrat er seinen Vater als Obervogt[1]. In der Kriegergedächtniskapelle zu Jettingen findet man ein Epitaph, das Franz Ludwig als apostolischen und kaiserlichen Notar und Benefiziaten bezeichnet:

> HIC IACET / ADM: REV: NOB: CLARIS: / DNS: FRANC LUDOVICUS EBERLEN / THGIAE MRLIS ET I:U CAND: NOTARIUS / APOST: ET CAES: BENEFICIATUS HUIATIS / AETATIS SUAE XXXXVI / REQUIESCAT / IN SANCTA PACE / 1746.

Von Anton Bonaventura weiß man[2], daß er 1717-19 bei den Theateraufführungen des Gymnasiums bei den Jesuiten zu St. Salvator in Augsburg mitwirkte. Am 6. Dezember 1721 schrieb sich Anton Bonaventura gegen eine Gebühr von 45 Kr. an der Universität Salzburg ein[3]. 1724-25 studierte er an der Universität Dillingen Philosophie[4].

Cuvay bezeichnet[5], ohne eine Quelle dazu zu nennen, den 21. März 17o2 als den Geburtstag von Johann Ernst Eberlin. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Lesefehler bei der Auswertung des Taufregisters. Die Eintragung im Taufregister der St. Martins-Pfarrkirche zu Jettingen lautet fol. 345:

> [17o2] 27 Martii
> Infans Joannes Ernestus
> Pater D. Amandus Eberle

---

1) Staatsarchiv Neuburg, Adel, v. Stein und Eberstall, Protokoll Nr. 8.
2) Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Periochen 1713-21
3) P. V. Redlich: Die Matrikel der Universität Salzburg, Salzburg 1933. Matrikel-Nr. 17.31o.
4) Adolf Layer, a. a. O., S. 392.
5) Maria Cuvay, a. a. O., S. 185, Anm. 3.

Mater D. Francisca
Patrini Perillustrus ac Generosus D. D.
Joannes Conradus Liber Baro da Riedtheim
Dominus in Hardthausen etc. Et Maria
Anna [Domina lba ?] de Stein [ev. auch Stain].

Da die Taufe des Kindes häufig am Tage nach der Geburt stattfand, ist eher der 26. März 17o2 als Geburtstag Eberlins anzusehen.
Die nächste Nachricht über Johann Ernst Eberlin entstammt der bereits oben erwähnten Periochen-Sammlung vom Gymnasium St. Salvator aufgeführter Dramen in der Staats- und Stadtbibliothek zu Augsburg[1]. Johann Ernst ist hier als Rudimentist am Jesuitengymnasium St. Salvator zu Augsburg am 4., 5. und 6. September 1713 als Mitwirkender bei den Aufführungen der Komödie "Titus Japon, Fünffacher / Aber Lebendiger Martyrer" genannt. Am 2., 4. und 5. September 1715 nimmt er an Aufführungen der Komödie "Philaemon Choraules, Philaemon Auss einem Spillmann Ain Martyrer" teil.
Die Musiklehrer Eberlins am Gymnasium St. Salvator waren P. Georgius Egger und P. Balthasar Siberer, der spätere Lehrer Leopold Mozarts. Eventuell kommen für die Ausbildung des noch jungen Eberlin noch in Frage der Musikpraefect am Knabenseminar St. Joseph, P. Sebastian Oettl und der Domkapellmeister Johann Paul Weiss.
Das Zeugnis, das der Rektor des Gymnasiums, P. Georg Kolb, dem damals 19-jährigen Johann Ernst Eberlin bei seinem Abgang von der Schule am 19. September 1721 aushändigte, ist erhalten. Eberlin hat danach alle Unterklassen des Augsburger Gymnasiums "mit der Anerkennung seiner guten umfassenden Intelligenz und seines hervorragenden Fortschrittes unter den Besten durchlaufen". Er wurde dann an das Lyzeum versetzt und zählte auch dort im ersten Jahr (Logik) noch zu den Besten, im letzten Jahr (Physik) aber

---

1) MSS 7o, 4° Aug.-Gymnasium St. Salvator.

konnte man ihn nur noch unter die "meliores", d. h. die Zweitbesten rechnen. Den Grund zu diesem Rückgang der Leistungen sieht man in einer zu einseitigen Beschäftigung Eberlins mit der Musik, in der er über eine gediegene Kenntnis verfügt. Hätte Eberlin ebensoviel Fleiß und Ausdauer, wie er sie auf die Musik verwandte, auch in seinen übrigen Fächern gezeigt, wäre er auch in diesem Abschlußjahr den Besten zuzuzählen gewesen. Es folgt eine Zeichnung von Eberlins Charakter: Er war mit Intelligenz, Wissen und musikalischem Können ausgestattet und vereinte dazu ein Betragen voll Dienstwilligkeit, Ehrerbietung, Höflichkeit und Hochachtung vor den Vorgesetzten und der schulischen Ordnung[1].

M. Cuvay glaubt, aus dem Text des Zeugnisses durch einen Vergleich mit den Zeugnissen anderer Schüler neben dem ausgesprochenen Vorwurf einer zu starken Beschäftigung mit der Musik auch noch einen unausgesprochenen Tadel lesen zu können, daß nämlich Eberlin nicht wie einigen Mitschülern nachgerühmt werde, er habe "eine Haltung von einzigartiger Frömmigkeit gegen Gott und die Heiligen, sowie Ehrfurcht und Hochachtung gegen die Vorgesetzten, freundliche Bescheidenheit und andere Zeichen hervorragender Tugend ge-

---

1) "+ / Lectori Benevolo. / Nobilis, ac Perdoctus Dominus Joannes Ernestus Eberlin / Jettinganus Suevus, postquam in Gymnasio nostro Augustano / classes inferiores omnes cum laude boni capacisque ingenii, egre- / giique profectus inter optimos est emensus, inde ad Lyceum trans- / latus, anno elapso Logicam inter primos, hoc vero Physicam / inter meliores absolvit, optimis haud dubie et hoc anno annu- / merandus, si magnae ingenii capacitati parem iunxisset dili- / gentiam et applicationem, ac musicae, cuius insigni pollet / peritia, plus nimis non tribuisset. His ingenii, doctrinae, / artisque Musicae dotibus iunxit mores admodum obsequiosos, / reverentes, civiles, Superiorumque, et Scholastico disciplinae / observantes. Ita testor manu mea, et consueto / Collegii nostri sigillo Augusto Vindelicorum die 19. Sept. / anno a partu Virginis 1721.
Georgius Kolb / Soc. Jesu / Lycei et Gymn. Praef."

Salzburger Landesarchiv, Universitätsarchiv, Akten, Nr. 82, Testimonia 1720/21.

zeigt". Der Nachsatz bezüglich des Betragens und der Hochachtung sei lediglich eine Bestätigung guter Umgangsformen.

Mit diesem Zeugnis immatrikuliert sich Johann Ernst Eberlin am 6. Dezember 1721 an der Benediktiner-Universität Salzburg[1]. Die Einschreibungsgebühren werden ihm dabei erlassen. Eberlin beginnt das juristische Studium. Für die Jahre 1721, 1722 und 1723 ist sein Name in der Liste der Studierenden belegt[2].
Robert Haas[3] läßt Eberlin irrtümlich erst 1724 nach Salzburg kommen und zwar (vermutlich als Schüler) zum Domorganisten Matthias Gugl. Es ist zwar möglich, daß Eberlin zu einem Studium an der Universität Salzburg bewogen wurde durch den Ruf, den die beiden großen Salzburger Organisten Johann Baptist Samber und dessen Schüler Matthias Gugl besaßen. Als aber Eberlin im Dezember 1721 sich in Salzburg immatrikulierte, waren beide, Samber wie Gugl, bereits tot. Samber starb am 17. 1o. 1721, Gugl bereits am 17. 4. 1721[4]. Wenn allerdings Eberlin bereits gleich nach dem Abgang von der Augsburger Schule (19. September 1721) nach Salzburg gegangen wäre, könnte er Samber noch erlebt haben.
Die Eintragung Eberlins in die Liste der Studierenden fehlt für 1724-26, eine Notiz über eine Prüfung oder dgl. oder ein Abgangsvermerk ist nicht vorhanden. M. Cuvay vermutet für diese Zeit eine Reise nach Italien (Bologna). Sie glaubt, einen Satz der Widmung an Erzbischof Jakob Ernst Graf von Liechtenstein, die Johann Ernst Eberlin seinen "IX Toccate e Fughe per l'Organo"[5] voranschickt:

> "...vedendo mi favorito d'un raggio continuo delle di Lei grazie..."

---

1) Matrikel-Nr. 17.296, vgl. P. V. Redlich, a. a. O. S. 64
2) Salzburger Landesarchiv, Universitätsarchiv, Akten 66.
3) Robert Haas in: MGG III, Sp. 1o57.
4) Salzburger Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17 und Hofkammerakt 1721/5 Lit. N und 1721/2 Lit. G.
5) 1747 bei Lotter in Augsburg gedruckt.

eventuell so interpretieren zu können, als sei diese Widmung auch die Dankabstattung für eine bereits früher, eben in der Zeit von 1723 bis 1725 gegebene Dotierung zu einem Italienaufenthalt. Das würde bedeuten, daß der "raggio continuo" über 22-23 Jahre angedauert hätte. Zu einem derartigen Italienaufenthalt oder von einer anderen Tätigkeit Eberlins während dieser Zeit konnte bisher keine quellenmäßig brauchbare Nachricht gefunden werden.

Erstmalig der "Hochfürstlich Salzburgische Kirchen- und Hofkalender" des Jahres 1727 verzeichnet Johann Ernst Eberlin unter der Abteilung "Hof-Musici" als 4. Organisten. Aus der Tatsache, daß die Daten für die Eintragungen im Hofkalender jeweils bereits bis zum Ende des August des voraufgehenden Jahres dem Secretarius (Cammerfourier) mitzuteilen waren[1] und daß Eberlin bereits zu Weihnachten 1726 laut "Verzeichnusz des jährlichen Weynachts-Salzes"[2] seinen Anteil von "1 Fueder und 1 Schalln" erhielt, ist zu schließen, daß er zwischen August und Dezember 1726 in die Dienste des Fürstbischofs Franz Anton Graf Harrach[3] trat. Ein Anstellungsdecret war bisher nicht nachzuweisen. Eberlins Gehalt betrug anfangs 18 fl. 45 Kr.[4]. Kapellmeister ist zu dieser Zeit Matthias Siegmund Biechteler von Greiffenthal, Vizekapellmeister Karl Heinrich von Bibern. Neben Eberlin versehen folgende Musiker den Organistendienst: D. Josephus Pruner, Johann Baptist Knott, Elias Antonius Holpe und Joseph Balthasar Hochreiter, Eberlin wurde Nachfolger eines Frantz Neumüller.
Im Kirchen- und Hofkalender des Jahres 1731 wird Johann Ernst Eberlin als 3. Organist genannt, 1732 bereits als 2. Organist. Vor ihm rangiert 1735 noch Elias Antonius Holpe, während an dritter Stelle Georg Joseph Paris zu finden ist. Eberlin wird seit 1742 als Orgellehrer am Ka-

---

1) s. Aufforderung auf dem letzten Blatt der Kalender.
2) Hofkammerkatenichl de anno 1726 ff.
3) Erzbischof von Salzburg 1709-1727
4) Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17, 1727 fol. 80.

pellhause, einem erzbischöflichen Knabenkonvikt, erwähnt. 1743 steht sein Name an erster Stelle unter der Rubrik der Hoforganisten.

Am 27. August 1743 stirbt der Kapellmeister Biechteler, sein Nachfolger wird Karl Heinrich von Bibern. Auf dessen Stelle als Vizekapellmeister sollte zunächst Eberlin berufen werden, aber der Hofmusiker und Antecamera-Diener Joseph Franz Lolli[1] wird ihm vorgezogen. Die Begleitumstände von Lollis Wahl werden von P. Oddo Guetrather in seinem Tagebuch[2] geschildert. Danach hat Lolli den auf Sparmaßnahmen bedachten Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian[3] auf den Knien gebeten, ihm dieses Amt zu übertragen und zwar ohne Entgelt. Unter den Mißfallensäußerungen des gesamten Hofes entsprach der Erzbischof diesem Wunsche, mußte jedoch seine Musiker im Anstellungsdecret Lollis ausdrücklich auffordern, Lolli gebührend zu respektieren[4].

1746 beträgt Eberlins Besoldung noch 25 fl., für die Praesenz bei Hofe 45 Kr.[5].

Als am 19. November 1749 der Kapellmeister Bibern stirbt, wird durch erzbischöfliches Decret vom 3o. November 1749 Johann Ernst Eberlin zum Kapellmeister ernannt. Das Decret lautet[6]:

> "Andree. / Demnach Wir Unseren bishero gewesten Hof- / Organisten, und getreyen Lieben Johann / Ernst Eberlin in ansehung Seiner guten qua- / litäten, auch Uns zu dato mit unserer Zufri- / denheit geleistet - und von Ihmo ferners verhof- / fend - fleißigen Diensten nunmehro zu Unserm

---

1) Ehemals Tenorist, als solcher wird er in den Hofkalendern "Josephus Maria Lolli" genannt.
2) Archiv St. Peter, Ms. A 15o, fol. 335.
3) Erzbischof von Salzburg 1727-1744.
4) "...Als würdet ein solches nicht allein Ihmo selbsten zu seiner Wissenschaft und Nachricht, sondern auch denen nachgefragten Stöllen, sonderlich aber Unsern Hof-Musici zu den ende hiemit intimieret auf dasz man..." Maria Cuvay, a. a. O., Anm. 52.
5) Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17, 1746 fol. 32. Aus den Jahren 1728-45 fehlen die Gehaltsnachweise.
6) Landesarchiv, Hofkammerkatenichl 1748-52 fol. 46

/ Capel-Maister erkläret - mit minder demselbigen / die Stell, und gangs-Ordnung imediate nach / denen Decanis Ruralibus und Geistlichen / Doctoribus gnädigst assigniert haben; Dieß / lassen Wir ein solches behörigen Orths zu Seiner / vorstellung, dan allen nachgesezten Stellen, / nehmlich Unserem Consistorio, Hof-Rath, / Camer, Kriegs-Rath= und Landschafft zu den / auch hiemit insinuieren, auf daß man sich / allerseits hiernach zu richten, auch Ihne Eber- / lin nach solcher Intention zu titulieren, und / zu tractieren wissen möge. Actum Salzburg / den 3o.ten Novembris A° 1749. / Andree.[1]"

Eberlins Gehalt und die übrigen Benefizien betragen nun gleichbleibend:[2]

"Neben der Hof-Tafl Besoldung	41 fl.	4o X.
jährl:	5oo "	-- "
Wein und Brod	6o "	4o "
Vom Hof-Casten jährl: 12. Claffter Feichten= und 4. deto Puechenholz dan die freye wohnung	21 "	-- "
summa	581 fl.	4o X."

Am 5. April 1754 ernennt Erzbischof Sigismund III Graf von Schrattenbach[3] seinen Kapellmeister Johann Ernst Eberlin zum Titular-Truchseß. Das Decret[4] hat folgenden Wortlaut:

"Sigmund. / Demnach Wir Unsern Capell-Maister und getreyen / lieben Johann Ernst Eberlin in ansehung Seiner lang- / würig = zu jedesmahlig = Besondern vergnügen ge- / leist = und noch weiters von Ihme verhoffend = fleissi- / gen Dienste zu Unsern Titular-Truchsess mit Rang= / und gang gleich nach denen würcklichen gnädigst er- / nannt und erkläret haben; Als würd ein solches / nicht allein ihme selbsten zu seiner wissenschaft: und / nachricht, sondern auch denen nachgesezten Stellen, / nehmlich Unserm Consistorio, Hof-Rath, Camer, / Kriegs-Rath= und Landschaft zu den auch hiemit / angefüget, auf das man sich aller Orten darnach / zu richten,

---

1) Andreas Jakob Graf Dietrichstein, Erzbischof von Salzburg 1747-1753. Ihm ging voran Jakob Ernst Graf von Liechtenstein, Erzbischof von Salzburg 1745-1747.
2) Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17, 1753 fol. 47, 1756 fol. 26, 1757 fol. 3o, 1759 fol. 26, 1761 fol. 24.
3) Erzbischof von Salzburg 1753-1771.
4) Hofkammerkatenichl 1753-54 fol. 115. Vermutlich auf den Titel eines Truchsessen stützt sich die Bezeichnung "Gentiluomo" auf den Titelblättern der Messenabschriften im Salzburger Domarchiv.

und ersagten Eberlin fürohin als Unsern / Truchsess gebührend zu Tractieren und zu Titulieren / wisen möge. Actum Salzburg den 5. April / A° 1754. / Sigmund."

Am 11. Februar 1727[1] heiratete Eberlin in der Pfarrkirche St. Peter zu Seekirchen bei Salzburg Maria Josefa Caecilia P f l a n z m a n n (2o). Diese war am 28. Februar 1698 zu Seekirchen als Tochter des Hofkammerrathsassessors und späteren Bergrathsprotokollisten Johann Vital Ignaz Pflanzmann von Schallmoos geboren worden, war also 4 Jahre älter als Eberlin. Ihr Großvater väterlicherseits wurde am 12. Oktober 1695 durch Kaiser Leopold I. "in Ansehung seiner und seines Vaters Ludwig erworbenen Verdienste" in den Reichsadel erhoben[2].

Der Ehe Eberlins entstammten sechs Kinder:

1) Maria Caecilia Barbara (25), 17. 11. 1728 media 12ma nocte nata, media 3^{tia} pomeridiana baptizata (VIII/729)[3],
2) Maria Josepha Catharina (26), 14. 11. 173o c. 7ma antemerid. nata, hora 2da pomerid. baptizata (VIII /83o),
3) Maria Barbara (27), 28. 1. 1734 inter 4^{tam} et 5^{tam} vesp. nata, dein hora 6ta statim baptizata (VIII/ 941). Maria Barbara stirbt bereits am 31. 1. 1734, 3 Tage alt[4].
4) Maria Francisca Veronica (28), 31. 1. 1735 mane hora 6ta nata, vesperi media 3^{tia} baptizata (VIII/ 985),
5) Johannes Leopold Martin (29), 11. 11. 1737 tertio quadrante ad hor. 1o^{mam} meridia natus, hora 3^{tia} baptizatus (IX/17), er starb am 16. 3. 1741,[4]

---

1) R. Haas nennt MGG Sp. 1o57 als Trauungsdatum irrtümlich den 17. 2. 1727, s. dagegen die Trauungsmatrikel Seek.
2) Franz Martin: Hundert Salzburger Familien, Salzburg 1946, S. 87 (1o7).
3) (../..) bezeichnet Buch und fol. der Eintragung im Taufregister des Dompfarramtes Salzburg.
4) Totenbuch des Dompfarramtes Salzburg.

6) Maria Barbara Gertrudis (3o), 21. 4. 174o mane media 5ta nata, hora 4ta vesp. baptizata (IX/128).

Von der ältesten Tochter Maria Caecilia Barbara liegen in der Bayerischen Staatsbibliothek unter den Signaturen Mus. Mss. 1336 - 1339 vier als "Cantilena" bezeichnete Kompositionen[1].
R. Haas[2] setzt Maria Caecilia Barbara mit der in den Mozart-Briefen mehrfach genannten "Eberlin-Waberl" gleich. Er spricht ihr ein erhaltenes Testament vom 3o. November 18o4 zu und nennt den 16. Juli 18o6 als ihren Sterbetag. Dieses Datum kann nicht auf sie zutreffen, da lt. Totenbucheintragung beim Dompfarramt Salzburg "Mamsell Barbara Eberlin" am 16. Juli 18o6 "im Alter von 66 Jahren gestorben ist". Das Datum erweist sich als der Sterbetag der jüngsten Tochter Eberlins Maria Barbara Gertrudis (3o). So muß das von Haas erwähnte Testament vom 3o. November 18o4 auch wohl der Letztgenannten zugeschrieben werden. Auch E. Schenk[3] sieht Maria Barbara Gertrudis als die "Eberlin-Waberl" an, er gibt aber irrtümlich 1737 als ihr Geburtsjahr an.
Die zweite Tochter Maria Josepha Catharina heiratete am 11. September 1752 den Schüler und späteren Nachfolger Eberlins im Hoforganistenamt, den am 1. Oktober 1729 in Innzell (Oberbayern) geborenen Anton Cajetan Adlgasser. Als Trauzeugen fungieren bei dieser Heirat Leopold Mozart und Joseph Meisner, der Solo-Bassist der Salzburger Domkapelle. Nach 2 1/2jähriger Ehe, am 14. 5. 1755 starb sie.[4] Maria Francisca Veronica wird verschiedentlich als Sängerin genannt, in den Besoldungsnachweisen der Jahre 1759 -

---

1) 1336: "Augenheftet Eure Blicke", 23. 6. 1751,
1337: "Wer gibt mir heut' Taubenflügel", 6. 1o. 175o,
1338: "Was soll mein Stimm' beginnen", 1. 7. 1751,
1339: "Undankbare Salemssöhne", ohne Datum.
Die drei ersten Kompositionen haben ein Titelblatt von der Hand des Vaters. Besetzung: Canto solo, 2 Vl., 2 Corni + b. c.
2) R. Haas, MGG III Sp. 1o57.
3) Erich Schenk: Wolfgang Amadeus Mozart, Wien 1955, S.37.
4) Trauungs- und Totenbücher des Dompfarramtes Salzburg.

1765[1] wird ihre Bezahlung mit 8 fl. 2o, 1o fl., 15 fl. und 1o fl. monatlich angegeben. Sie heiratete am 16. September 1764 in Salzburg den Hofgerichtssekretär Johann Nikolaus Paul Strasser und starb am 13. Januar 1766.

Über die Tätigkeit Eberlins während der Zeit seiner Salzburger Anstellung sind nur sehr wenige Nachrichten überliefert. Auch vermag man zur Zeit noch nicht die genaue Zahl seiner bzw. der ihm zugeschriebenen Werke anzugeben. Vor allem die sehr zahlreiche kleinere Kirchenmusik ist noch nicht in einem Verzeichnis erfaßt. Allein in Salzburg liegen außer den Messen nach dem Katalog von Fuetsch:

78 Offertorien
43 Vespern und Vesperpsalmen
3o Litaneien
9 Requiem
5 Regina coeli
3 Te Deum
1o Miserere
4 Responsorien ad 4 Evv.
3 Introitus
1 Vexilla regis
1 Recessit pastor bonus
1 Sammlung von Responsorien für das Triduum Sanctum (Coena Domini, Parasceve, Sabb. S.)
1 Proprium zu Coena Domini.

An datierbaren Werken sind neben den IX Toccate e Fughe per l'Organo von 1747 vor allem die Opern, Schuldramen und Oratorien zu nennen. Zu letzteren geben die Arbeiten von Kutscher[2], Haas[3] und Fischer[4] eine Chronologie. Cuvay

---

1) Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17
2) Artur Kutscher: Vom Salzburger Barocktheater zu den Festspielen, Düsseldorf 1939.
3) Robert Haas: Eberlins Schuldramen und Oratorien, in: Studien zur Musikwissenschaft Bd. VIII, 1921.
4) Friedrich Johann Fischer: Das Salzburger Theater vom Barock zum Rokoko, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 95. Vereinsjahr, Salzburg 1955, S. 141 ff.

und Haas[1] verweisen auf Kompositionsaufträge für die Abtei St. Peter und das Kloster Nonnberg in Salzburg. Anläßlich der Inthronisation des Abtes Beda Seeauer 1753 erhielt Eberlin "wegen Componierung einer neuen Messe 26 fl. 6 Kr.", 1733 für ein komponiertes "Completorio 8 fl. und 25 Kr.". Für das Kloster Nonnberg schrieb er am 4. 6. 175o ein Hirtenspiel "Daphne" und am 19. Mai 1754 ein Oratorium "Die Allmacht Gottes". An weiteren Aufträgen sind zu erwähnen: Die Musik für das Orgelwerk im Mechanischen Theater auf Schloß Hellbrunn 175o, für das Salzburger Glockenspiel und zusammen mit Leopold Mozart für das Orgelwerk auf der Festung Hohensalzburg.

Cuvay berichtet ferner von einem Prozeß, den Eberlin von 1743 bis 1753 gegen einen gewissen Pernhaupt führte. Pernhaupt verklagte ihn "wegen Einmischung in die Vormundschaft über die Kinder 'des im Leben gewesten Hofraths Registrators Adjuncten' Christoph Lasser". Franz Christoph Lasser war mit einer 1743 gestorbenen Schwester (Ernestine Catharina, Stammtafel Nr. 19) von Eberlins Frau verheiratet.

Aus dem Jahre 1756 ist eine "Undterthänigst-gehorsambste Hoff-Pauambts-relation" mit zugehörigen Akten überliefert, die einen Umbau in der Windzufuhranlage und eine Renovierung der Zugänge zu den kleinen Seitenorgeln betreffen. Diese Arbeiten sind vom Kapellmeister Eberlin veranlaßt worden[2].

Als Schüler Eberlins wird man neben dem bereits erwähnten Anton Cajetan Adlgasser vornehmlich die Alumnen des Kapellhauses und eine Reihe von Studenten der Universität ansehen können. Unter ihnen sind besonders zu nennen: Josef Zugeisen, der nach seinem Studium im Kapellhause Tenorist in der Salzburger Domkapelle wurde[3], Anton Jetzt,

---

1) R. Haas, MGG III, Sp. 1o58 f.
2) Landesarchiv, Hofkammer, Hofbauamt, 1756 2 A.
3) Hofkalender und Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/17.

der spätere Organist zu Hallein[1], und Franz Anton Spi(t)zeder, der als Tenorist und Cembalist ein enger Freund der Familie Mozart wurde. Sein Name findet in einer Reihe von Briefen Leopold und Wolfgang Amadeus Mozarts Erwähnung. Spizeder führte zusammen mit "Herrn Wenzl" die Violinsonaten K.-V. 1o - 15 zum ersten Mal in Salzburg auf (3. Januar 1765)[2]. Auch die späteren Regentes chori des Stiftes Kremsmünster P. Georg Pasterwi(t)z und P. Placidus Fixlmillner waren zur Zeit ihres Studiums in Salzburg Schüler Eberlins. Das Stiftsarchiv Kremsmünster ist neben dem Salzburger Domarchiv das an Eberlinscher Musik reichhaltigste. Auch an anderen Orten, an denen noch heute Eberlins Musik in Abschriften liegt oder lag, waren Männer tätig, die zur Zeit Eberlins in Salzburg studierten: in Ottobeuren die beiden Placidus Christadler und Nicolaus Maichelbeck, in Weingarten Johann Baptist Barmann, in Kempten Joseph Ignaz Bieling[3].

Johann Ernst Eberlin starb am 21. Juni 1762. Die Totenbucheintragung beim Dompfarramt Salzburg lautet:

> fol. 263. 1762., 6. Eintragung:
> Junius 21. Praen: Doctissimus ac Strenuus D: Joanes Ernestus / Eberlin Hochfürstl: Truchsess und Capell Maister, / aet: 6o. an: rite provisus. Tpre Vesp: ad S: Petrum.

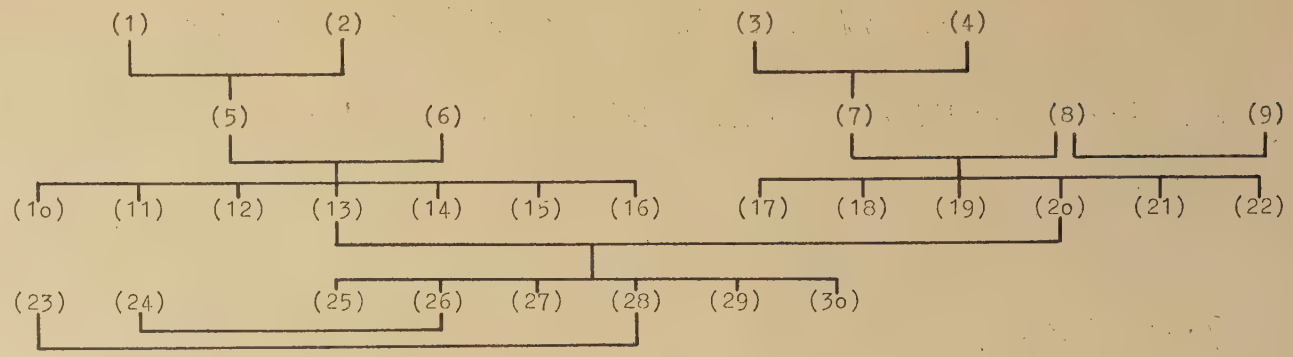
M. Cuvay gibt ohne Grund den 19. Juni 1762 als Todestag an.
Maria Josepha Caecilia Eberlin überlebte ihren Mann noch um ein Jahr und starb am 2o. Juli 1763.

---

1) Aus Hallein stammende Abschriften von Messen Eberlins liegen heute in der Bayer. Staatsbibliothek München. (s. Quellenbericht)
2) Erich Schenk, a. a. O., S. 15o.- Vgl. auch Schiedermair, Briefe IV, S. 241.
3) Layer, a. a. O., S. 397 f.- Vgl. auch Ludwig Wilss: Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jh., Stuttgart 1925, bes. S. 36 ff.

Stammtafel der Familie

Johann Ernst Eberlin und Maria Josepha Caecilia geb. Pflanzmann.



Erklärungen zur Stammtafel der Familie Johann Ernst Eberlin und Maria Josepha Caecilia geb. Pflanzmann.

---

(1) Johann Melchior Eberle
geb. 164o in Rottenburg
+ ?

(2) Anna Maria Stump(in)
geb. ?
+ ?

(3) Felix Pflanzmann von Schallmoos
geb. 29. 5. 1624 in Hallein
+ 11. 3. 1695 in Salzburg

(4) Prudentiana Sturm
geb. ?
+ 11. 5. 171o

(5) Christian Amandus Eberlin
geb. 4. 2. 1669 in Laupheim
+ 24. 9. 1736 in Jettingen

(6) Franziska Kreutzer(in)
geb. ?
+ 7. 4. 1742 in Jettingen

(7) Johann Vital Ignaz Pflanzmann
geb. 15. 2. 1664 in Salzburg
+ 17o2

(8) Maria Katharina Godin(in)
geb. ?
+ 8. 12. 1728

(9) [Johann Balthasar ?] Horndacher
geb. ?
+ ?

(1o) Anna Maria Eberlin
get. 22. 5. 1696 in Jettingen
+ ?

(11) Maria Theresia Eberlin
get. 28. 5. 1697 in Jettingen
+ ?

(12) Franz Ludwig Eberlin
get. 3. 8. 17oo in Jettingen
+ 1746 in Jettingen ?

(13) JOHANN ERNST EBERLIN
get. 27. 3. 17o2 in Jettingen
+ 21. 6. 1762 in Salzburg

(14) Anton Bonaventura Eberlin
get. 14. 7. 17o6 in Jettingen
+ ?

(15) Maria Francisca Eberlin
get. 16. 1o. 17o7 in Jettingen
+ ?

(16) Maria Claudia Eberlin
geb. 17o8 in Jettingen ?
+ ?

(17) Maria Magdalena Theresia Pflanzmann
geb. 11. 9. 1693
+ vor 1743

(18) Potentia Erentrud Pflanzmann
geb. 11. 5. 1696
+ ?

(19) Ernestina Katharina Pflanzmann
geb. 3o. 7. 1697
+ nach 1743

(2o) MARIA JOSEPHA CAECILIA PFLANZMANN
geb. 28. 2. 1698 in Seekirchen
+ 2o. 7. 1763 in Salzburg

(21) Maria Anna Elisabeth Pflanzmann
geb. 2o. 12. 17oo in Gnigl
+ ?

(22) Marie Edmund Horndacher
geb. 23. 8. 17o8 in Gnigl
+ ?

(23) Johann Nikolaus Paul Strasser
geb. ?
+ ?

(24) Anton Cajetan Adlgasser
geb. 1. 1o. 1729 in Innzell
+ 22. 12. 1777 in Salzburg

(25) Maria Caecilia Barbara Eberlin
geb. 17. 11. 1728 in Salzburg
+ ?

(26) Maria Josepha Catharina Eberlin
geb. 14. 11. 173o in Salzburg
+ 14. 5. 1755 in Salzburg

(27) Maria Barbara Eberlin
geb. 28. 1. 1734 in Salzburg
+ 31. 1. 1734 in Salzburg

(28) Maria Francisca Veronica Eberlin
geb. 31. 1. 1735 in Salzburg
+ 13. 1. 1766 in Salzburg

(29) Johannes Leopold Martin Eberlin
geb. 11. 11. 1737 in Salzburg
+ 16. 3. 1741 in Salzburg

(3o) Maria Barbara Gertrudis Eberlin
geb. 21. 4. 174o in Salzburg
+ 16. 7. 18o6 in Salzburg

Quellenbericht und Thematischer Katalog

1. Die Quellensituation.

Die Auskünfte der einschlägigen Quellenwerke bezüglich der Anzahl der in den einzelnen Archiven und Bibliotheken aufbewahrten Messen von Johann Ernst Eberlin sind sehr unterschiedlich und in keinem Falle lückenlos. Eitner[1] weist folgende Fundorte und Zahlen von Eberlin-Messen auf:

Archiv des Domchores, Salzburg	37 Messen mit Soli, Chor und Orchester
	3 Messen "in Contrapuncto",
Stift St. Peter, Salzburg	1 Messe
Städtisches Museum, Salzburg	1 Missa in A
Staatsbibliothek, München	18 Messen mit und ohne Instrumente
Bibliothek Proske, Regensburg	1 Missa pro diebus rogationum
Dombibliothek, Regensburg	3 Messen
Stift Kremsmünster	34 Messen
Katholische Kirche, Dresden	1 Messe
Gesellschaft der Musikfreunde, Wien	1 Messe in C
	1 Cum Sancto Spiritu
Alte Hofkirche, München	2 Messen

Vermutlich ist hier der Gesamtbestand der in den Archiven und Bibliotheken aufbewahrten Messen von Eberlin ohne Berücksichtigung von ev. auftretenden Duplikaten zu anderen Fundorten aufgeführt. Es läßt sich daher eine eindeutige Gesamtzahl der nachgewiesenen Messen Eberlins nach Eitner nicht feststellen.

---

1) Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig 1900 Bd. 3, S. 303 ff.

Robert H a a s zählt in seinem Werkverzeichnis[1] die Messen Eberlins folgendermaßen:

Kremsmünster, Stiftsarchiv	32 Messen
Salzburg, Domarchiv	19 Messen
Passau	4 Messen
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde	1 Messe
	[1 Cum Sancto Spiritu]

Hier ist eine Zählung der Duplikate wohl nicht vorgenommen. Als Summe erhält man hier die Zahl von 56 Messen. (Zu den Angaben von Eitner und Haas vgl. S. [illegible].)

Die "Encyclopédie de la Musique"[2] gibt - ohne Nennung des Verfassers des Artikels "Eberlin", vermutlich aber in Anlehnung an Robert Haas - summarisch die Anzahl der Messen Eberlins mit 56 Kompositionen an, ohne die Fundorte zu benennen.

Umfangreiche eigene Nachforschungen und Anfragen bei den verschiedensten Archiven und Bibliotheken haben folgenden Quellenstand ermittelt:

Von dem Komponisten Johann Ernst Eberlin lassen sich 58 verschiedene Messen nachweisen. Sie werden in zwei Reihen gezählt und unter den Nummern 1 - 51 und I - VII in einem Thematischen Katalog aufgeführt. Die Zählung und Numerierung der Messen geschieht in folgender Weise:

Eine chronologische Ordnung und Zählung läßt sich nicht durchführen, eine Unterscheidung nach Autograph und Abschrift und eine entsprechende Aufstellung einer Reihen-

---

1) Robert Haas: Artikel "Johann Ernst Eberlin", in: MGG, Bd. 3, Sp. 1057-1060

2) Encyclopédie de la Musique, hrsg. von François Michel in Zusammenarbeit mit François Lesure und Vladimir Fédorov, Paris 1958 ff., Bd. 1, S. 682

folge erweist sich als wenig sinnvoll. Ähnlich wie in mehreren Archivkatalogen - z. B. denen des Domarchivs Salzburg, des Stiftes Kremsmünster oder des Stiftes Lambach - werden auch hier die nachgewiesenen "Missae concertatae" und die "Missae in Contrapuncto" voneinander getrennt gezählt, und zwar zunächst die "Missae concertatae" mit den Nummern 1 - 51, dann die "Missae in Contrapuncto" mit den Nummern I - VII. Über die Unterscheidung "Missa concertata" - "Missa in Contrapuncto" wird weiter unten ausführlich gehandelt werden.

In beiden Gruppen sind die Werke in folgender Reihenfolge geordnet:
Entsprechend der Tatsache, daß Eberlins Hauptwirkungsstätte die Domkirche zu Salzburg war, werden die Abschriften im Archiv dieser Kirche als primäre Quellen angesehen, sie stehen dementsprechend in der Zählfolge am Anfang. Die im Domarchiv Salzburg vorliegenden Messen werden in der gleichen Reihenfolge gezählt, in der sie in den einschlägigen Archivkatalogen aufgeführt werden.
Die zweite Position in der Folge nimmt das Stiftsarchiv Kremsmünster ein. Hier liegen Abschriften, die von nachweislichen Schülern Eberlins angefertigt wurden oder die zumindest diesen Schülern bekannt waren, da Titelblätter zu den betreffenden Messen von eben diesen Schülern Eberlins stammen. Nach den Messen des Salzburger Domarchivs werden daher jene Messen gezählt, die erstmals im Stiftsarchiv Kremsmünster vorliegen, d. h. die dortigen Unica und die Abschriften derjenigen Messen, die nicht auch in Salzburg liegen.
Die weitere Reihenfolge bringt die Unica in den Stiftsarchiven Lambach und Göttweig, der Oesterreichischen Nationalbibliothek Wien, des Klosters Einsiedeln und der Bayerischen Staatsbibliothek München.

2. Der Thematische Katalog und der Quellenbericht.

Der Thematische Katalog der Messen von Johann Ernst Eberlin ist in folgender Weise angelegt:

Es werden jeweils die Incipits der einzelnen Messensätze geboten und zwar stets die Anfänge von Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem. Die Aufteilung der Sätze des Sanctus und Agnus Dei, die jeweils eine Einheit zu bilden hätten, da sie auch im liturgischen Vollzug ein ungeteiltes Textganzes bilden, wurde vorgenommen, da auch die Quellen, Autographe wie Abschriften in Stimmen und Partituren, diese Satzteilung aufweisen. Ferner kann man feststellen, daß eine Anzahl von ähnlichen Verzeichnissen und die entsprechende Literatur diese Satzteilung bevorzugen bzw. darüber berichten.
Falls eine Instrumentaleinleitung dem Solo- oder Choreinsatz vorausgeht, wird sowohl die Instrumental-Einleitung als auch der Vokaleinsatz im Incipit vermerkt.
Die Textierung beschränkt sich dabei jeweils auf die unterste gesungene Stimme, also in der Regel auf den Bass.
Die den Incipits folgenden Angaben der Taktzahlen beziehen sich auf den ganzen Satz, ungeachtet etwaiger Satzaufteilungen. Dabei werden in den "Missae in Contrapuncto" (die Nummern I - VII) entsprechend dem Quellenbefund die Allabreve-Takte ⫤ = |o o| = 1 Takt gezählt, während in den Messen Nr. 1 - 51, den "Missae concertatae", gelegentlich auftretende Allabreve-Takte ⫤ = |o |o| = 2 Takte, wieder gemäß dem Quellenbefund, gezählt sind.
Die Angaben zur Besetzung der Messen werden in enger Anlehnung an die Titelblätter der verschiedenen Quellen gemacht, sie vermeiden aber die Benennung von verdoppelnden und colla-parte-spielenden Instrumenten. Die Wortfolge "Violone e Organo" entspricht zwar nur selten dem Befund auf den Titelblättern, die vielfach die Folge "Organo e Violone" aufweisen, sie dürfte aber heutigen Praktiken, z. B. der Notationsweise in Partituren u.a. eher entsprechen.

Jeweils im Anschluß an die Incipits einer jeden Messe wird ein Verzeichnis ihrer Quellen zusammengestellt. Als Bibliotheks-Sigel sind dabei die Abkürzungen verwandt, die auch das jüngst erschienene "Repertoire International des Sources Musicales"(RISM)[1] in seinen Quellenangaben benutzt. Dabei bedeuten nach RISM[2] die Buchstaben in der Reihenfolge der einzelnen Gruppen:

1. Gruppe: das Land nach dem Alphabet der Internationalen Autokennzeichen,
2. Gruppe: a) den Ort (in Großbuchstaben),
   b) die Bibliothek (in Kleinbuchstaben).

So bedeuten:

A GÖ	Göttweig, Stiftsarchiv
A KR	Kremsmünster, Stiftsarchiv
A LB	Lambach, Stiftsarchiv
A Sd	Salzburg, Domarchiv
A Sn	Salzburg, Musikarchiv des Klosters Nonnberg
A SEI	Seitenstetten, Stiftsarchiv
A Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
A Wn	Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek
CH E	Einsiedeln, Musikarchiv des Benediktinerstiftes
D Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D OBk	Ottobeuren, Bibliothek der Stiftskirche
D PS	Passau, Domarchiv
D Rp	Regensburg, Bibliothek Proske
GB Lbm	London, British Museum
I Fc	Florenz, Biblioteca del Conservatorio
US Bp	Boston (Mass.), Public Library

---

1) Repertoire International des Sources Musicales, dt.: Internationales Quellenlexikon der Musik, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, München-Duisburg, 1960

2) RISM, a. a. O. S. 48, vgl. auch das Verzeichnis S. 61 ff.

Nach Möglichkeit werden die Quellen zu den Messen im Quellenbericht mit ihren Bibliotheks-Signaturen benannt. In den Archiven des Salzburger Domes und der Stifte Lambach und Göttweig sind jedoch keine Signaturen im üblichen Sinne verwandt. Die Abschriften werden daher nach den entsprechenden und zur Zeit benutzten Bibliothekskatalogen zitiert. Es sind dies die Kataloge:

Salzburg, Domarchiv: Katalog des Joachim Fuetsch vom 13. Juli 1822, (F.-Kat.),
Lambach, Stiftsarchiv: Catalogus / Musicalium et Instrumentorum / ad Chorum Lambacensem / pertinentium. Conscriptus / MDCCLXIIX.
Göttweig, Stiftsarchiv: Katalogus operum musicalium in choro musicali Monasterii O. S. P. B. Gottwicensis R. R. D. D. Altmanno Abbate per R. D. Henricum Wondratsch p. t. chori regentem, conscriptus. Anno 183o (2 handschriftliche Bände), (W.-Kat.)[1].

Für spätere Betrachtungen ist noch heranzuziehen für das Salzburger Domarchiv der 3-bändige handschriftliche Thematische Katalog des derzeitigen Salzburger Hof- und Domkapellmeisters Luigi G a t t i (174o-1817, in Salzburg angestellt seit 1783). Da jedoch die Numerierung der Eberlin-Messen (wie auch anderer Kompositionen) im Gatti-Katalog später geändert wurde und nicht immer eindeutig ist, der Fuetsch-Katalog jedoch die geänderte Zählung übernahm und die Messen eindeutig zählt, wurde dem Fuetsch-Katalog für ein Zitat der Messen der Vorzug gegeben. Die Änderung der Numerierung wurde auch auf die Titelblätter der Salzburger Stimmheft-Convolute übernommen (siehe Quellenbericht). Auf welche Umstände die Änderung zurückzuführen ist, kann nicht gesagt werden.

Im Salzburger Katalog beginnt die Zählung sowohl der

---

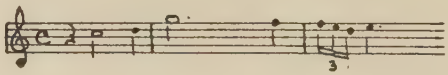
1) letzterer zitiert nach: Georg Reichert: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der 1. Hälfte des 18. Jh., Phil. Diss. Wien, 1935, S. V.

"Missae concertatae" als auch der an einer anderen, späteren Stelle des Katalogs stehenden "Missae in Contrapuncto" jeweils mit "1". Um eine mögliche Verwechslung zu vermeiden, werden in dieser Arbeit die Katalognummern der "Missae in Contrapuncto" in römischen Ziffern angegeben.

Hier folgt eine Gegenüberstellung der Reihenfolgen und Numerierungen der Messen nach Gatti (G) und Fuetsch (F):

G.	F.	G.	F.	G.	F.
1	1	16	16	31	28
2	2	17	37	32	29
3	3	18	17	33	3o
4	4	19	18	34	2o
5	5	2o	19	35	31
6	6	21	--	36	32
7	7	22	--	37	33
8	8	23	21	38	34
9	9	24	38	39	35
1o	1o	25	22	4o	36
11	11	26	23		
12	12	27	24		
13	13	28	25	I	I
14	14	29	26	II	II
15	15	3o	27	III	III

Die unter der Nr. 21 der alten Gatti-Zählung angegebene Messe ist im Fuetsch-Katalog nicht mehr enthalten. Sie läßt sich aber an anderen Orten nachweisen (heute Nr. 39). Die Messe Nr. 22 der alten Gatti-Zählung dagegen ist ebenfalls nicht mehr von Fuetsch übernommen, kann aber auch sonst nicht mehr nachgewiesen werden. Das Incipit der 1. Violine lautete nach Gatti:



Die Maßzahlen, die im Quellenbericht von jeder Quelle angegeben werden, beziehen sich auf Breite x Höhe.

Als "beschriebene Seiten" werden nur solche Seiten gezählt, die mit einem Notentext beschrieben sind, also z. B. keine Titelblätter oder nur rastrierte Seiten.

Verzeichnis der Abkürzungen (nach MGG, erweitert):

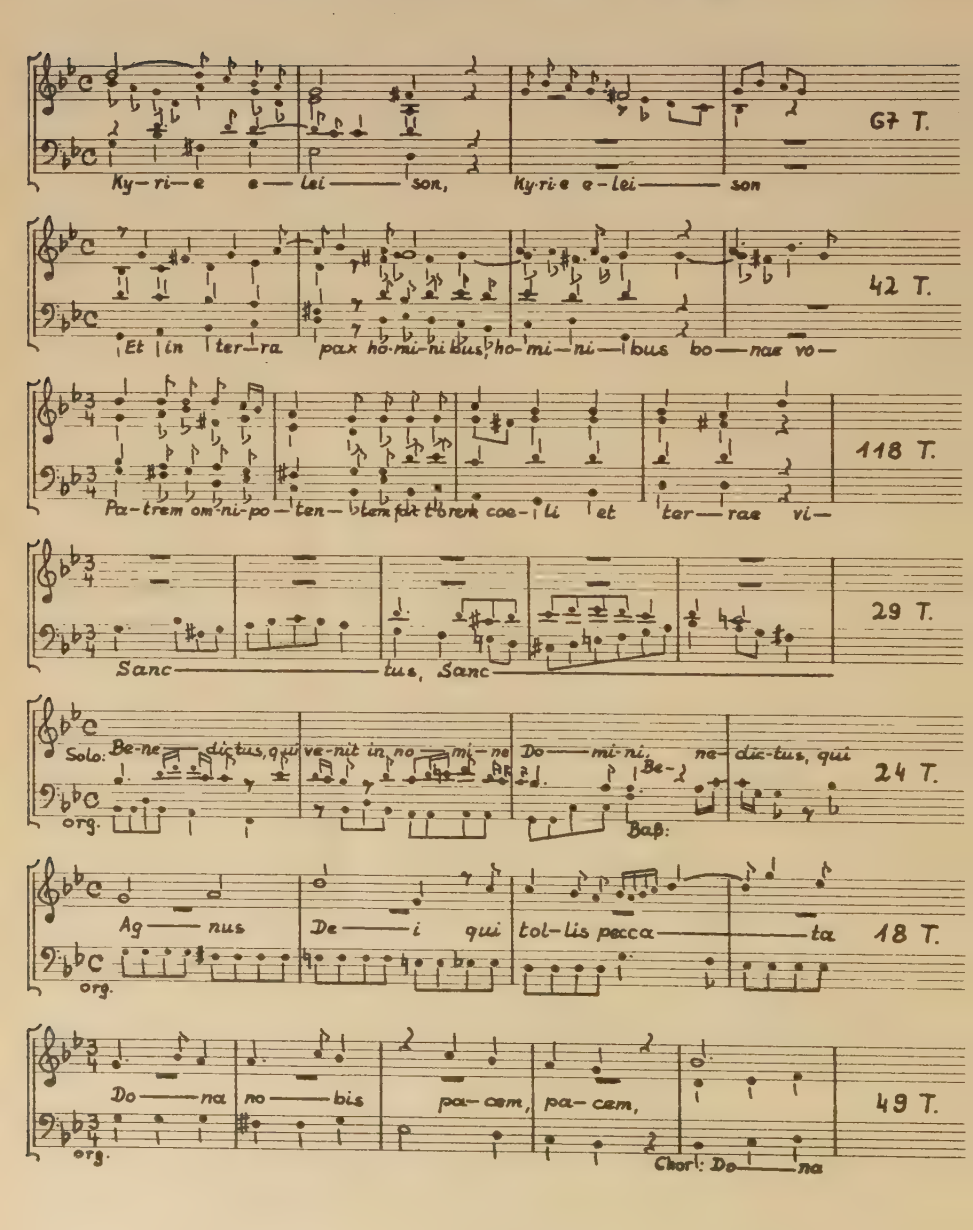
A.	Alt(us)
Akkol.	Akkolade
al piac.	al piacere (ad libitum)
B.	Bass(us)
Batt.	Battuta
beschr.	beschrieben
Bg.	Bogen
Bl.	Blatt, Blätter
C.	Cantus (Sopran)
c.-p.	colla-parte
Cl.	Clarini, -o
Conv.	Convolut
conc.	concertato concertatus di concerto
dat.	datiert
eingeschl.	eingeschlossen eingeschlagen
F.-Kat.	Fuetsch-Katalog
Fag.	Fagotto
Fl.	Flöte, flauto
geb.	gebunden
geh.	geheftet
geschr.	geschrieben
Hs.	Handschrift
Kat.	Katalog
Ob.	Oboe
Org.	organo Orgel
Orig.	Original
pag.	paginiert
Part.	Partitur
rastr.	rastriert
rip.	(di) ripieno
S.	Seite(n)
Sign.	Signatur
Spart.	Spartierung
St.	Stimme(n)
Stimmh.	Stimmheft(e)
T.	Tenor(e)
Tbl.	Titelblatt
Timp.	Timpani
Tr.	Tromba, -e
Trb.	Trombone
unbek.	unbekannt
Vl.	Violine
Vla.	Viola
Vln.	Violone
voc.	Voci, Vokal-
vorh.	vorhanden
WZ	Wasserzeichen
zeil.	zeilig

Nr. 1

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 1

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (erheblich später): I / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / [links unten] Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
62 Bl. 2o9 x 32o mm mit 122 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 424

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (erheblich später): Missa / 2. Toni / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni / Organo / con / Violone / [unten] Del Sig: Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org., Trb. 1, Trb. 2.
14 Bl. 245 x 38o mm mit 28 beschr. S., 12-zeil. rastr., 2 Bl. (Org.-St.) 242 x 345 mm mit 4 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. (Trb.-St.) 215 x 335 mm mit 8 beschr. S., 11-zeil. rastr., Trb.-St. von späterer, die anderen St. von einer unbek. Hand gesch., alle nicht pag.

C) A LB, Kat. Nr. 12,9

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / II^{di} Toni / a / 4 Voci / 2 Violini / Violone / ed / Organo / [links unten] A A L / Del Signore Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., 2 x C. tutti, Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
28 Bl. 224 x 3o8 mm mit 56 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 2835

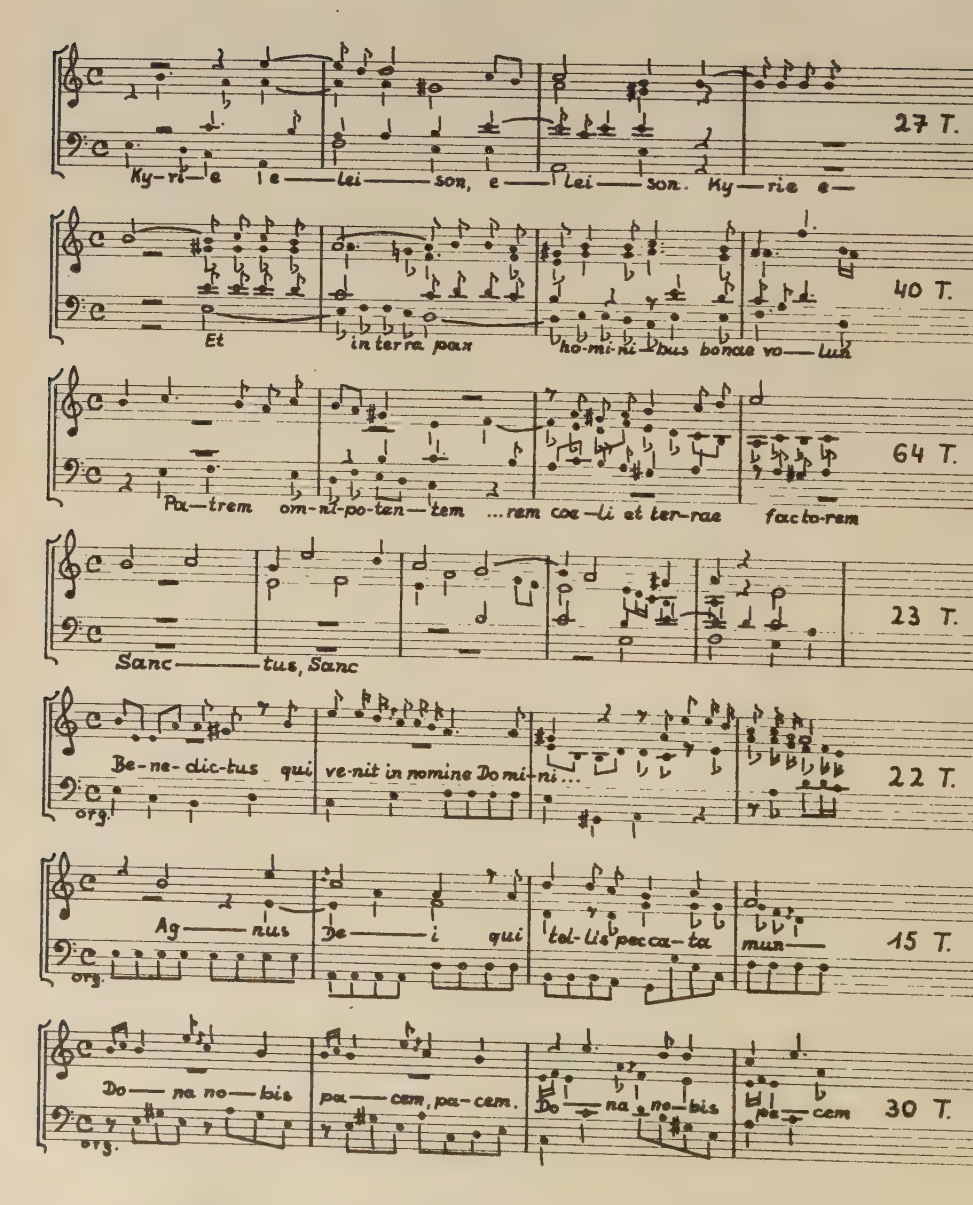
Geb. Part., spart. (Hs. Kirnbergers?) nach den Orig.-St. aus A Sd. Besetzg.: 4 voc., 2 Vl., Org.
8 gezählte Bl. 268 x 345 mm mit 15 beschr. S., 24-zeil. rastr., nicht dat., ca. Mitte 19. Jh.

Nr. 2

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 2

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: II / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / D: C: / [unten] Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 6o Bl. 21o x 321 mm mit 119 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 422

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa 4. Toni / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni / Organo e Violone / [unten] Del Sign: Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org., Trb. 1, Trb. 2.
16 Bl. 245 x 39o mm mit 29 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. (Trb.-St.) 22o x 34o mm mit 6 beschr. S., 11-zeil. rastr., alle St. nicht pag., Trb.-St. von etwas späterer, die anderen St. von einer unbek. Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 13,11

Zur Zeit nicht auffindbar.

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 2834

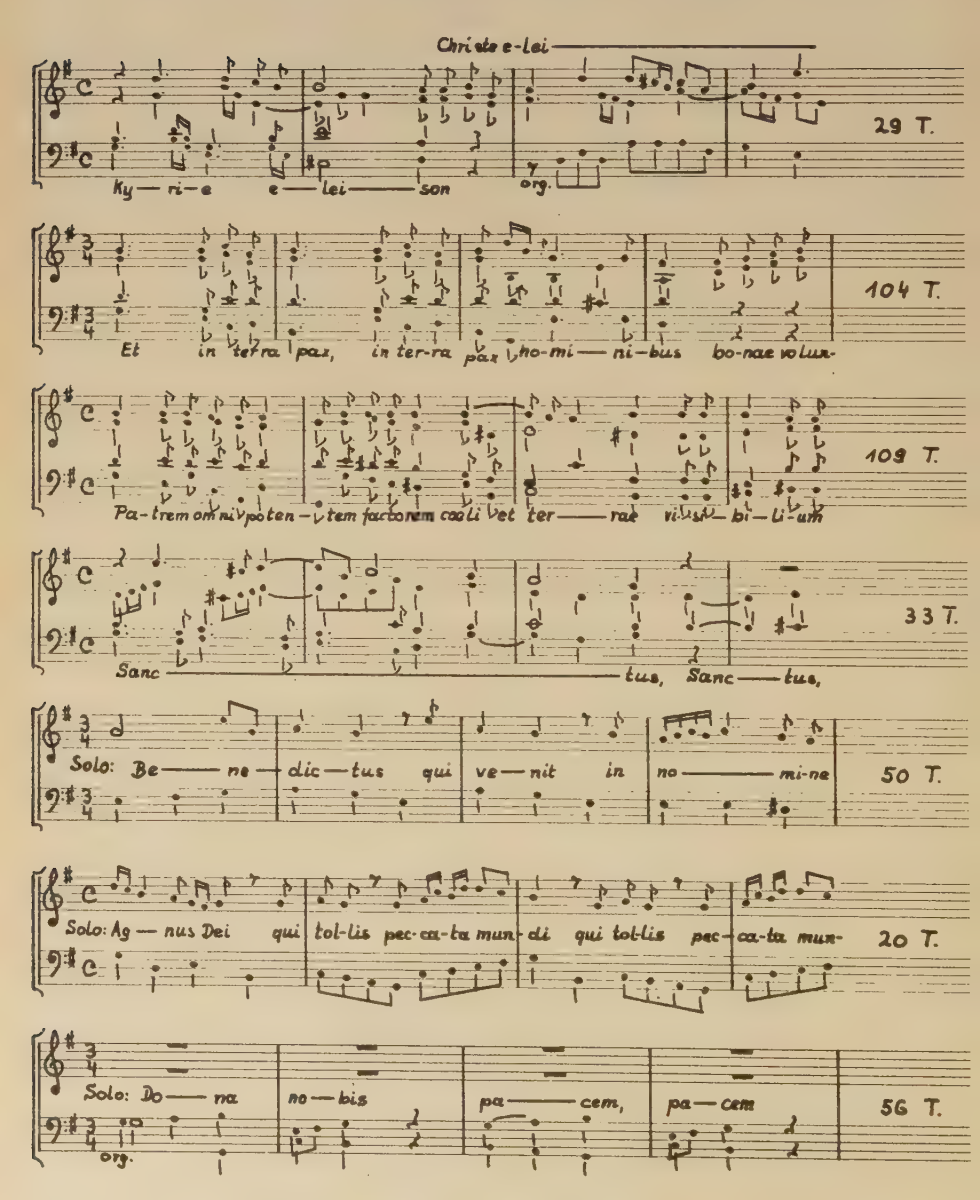
Geb. Part., spart. (Hs. Kirnbergers?) nach den Orig.-St. aus A Sd. Besetzg.: 4 voc., 2 Vl., Org. 6 gezählte Bl. 27o x 345 mm mit 11 beschr. S., 24-zeil. rastr., nicht dat., ca. Mitte 19. Jh.

Nr. 3

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 3

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später?): III / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / [unten] D: C: / Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
66 Bl. 2o8 x 319 mm mit 132 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 42o

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): + / Missa 8. Toni. / a / 4. Voci. / 2. Violini al piac. / 2. Tromboni. / Organo e Violone. / [links unten] Del Sign. Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
16 Bl. 245 x 38o mm mit 3o beschr. S., 4 Bl. 215 x 34o mm (Trb.-St.) mit 8 beschr. S., Rastrierung wechselnd: Voc.-St. und Org.-St. 13-zeil., Vln.-St. 12-zeil., Trb.-St. 11-zeil. rastr., nicht pag., Trb.-St. von späterer Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 13,15

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa. / Octavi Toni / a / Soprano, Alto / Tenore, Basso / 2 Violini / Violone / e / Organo / A A L: / Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / a / Salisburgo.

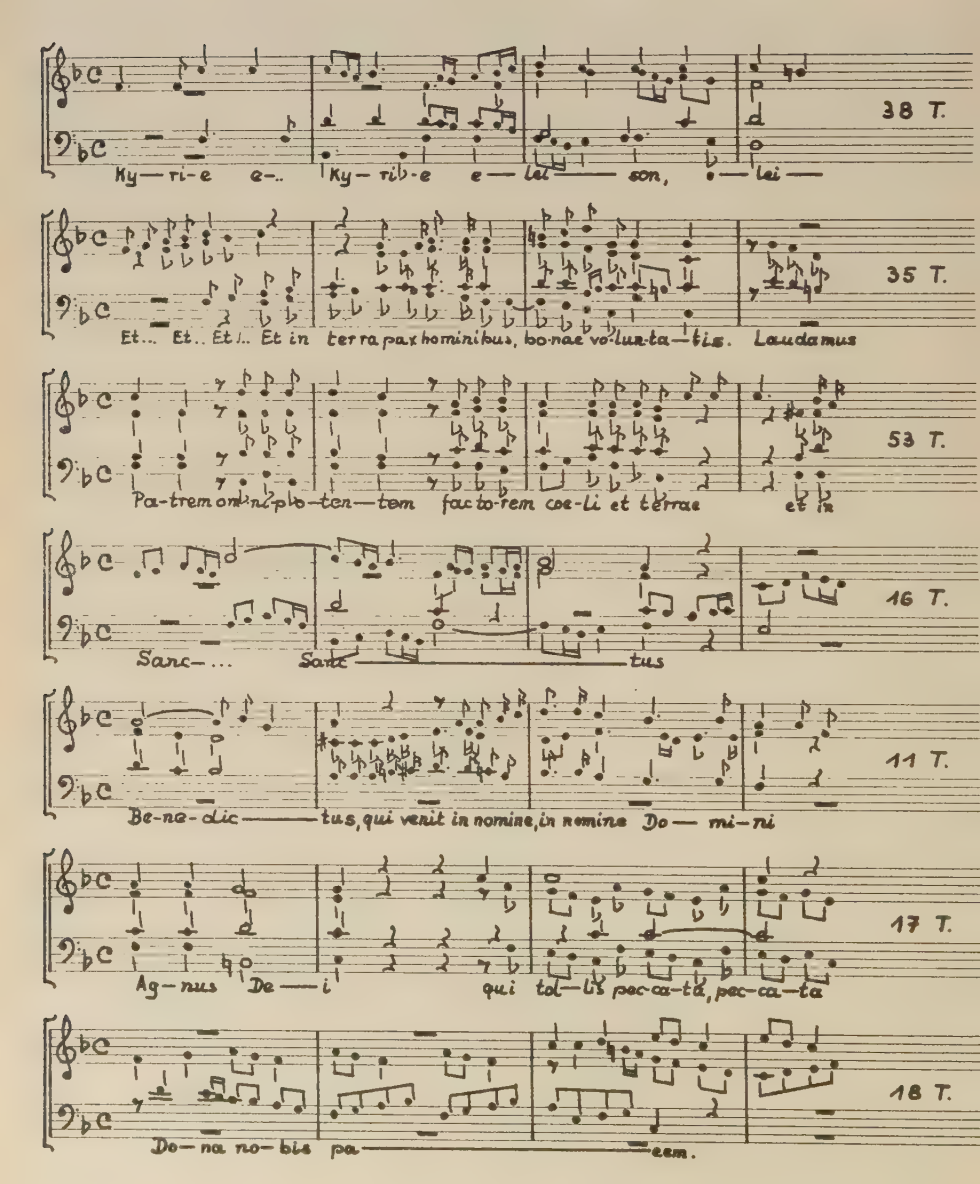
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
31 Bl. 22o x 31o mm mit 6o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 4

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 4

Conv. aus 25 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später?): IV / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / et / Organo / D: C: / [rechts unten] Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
5o Bl. 224 x 31o mm mit 99 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 417

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): Missa. / a / Canto. / Alto. / Tenore. / Basso. / con / 2. Violini. / Viola. / 2. Tromboni. / Violone / ed / Organo. / [unten] Del / Sig^{re}: Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
2o Bl. 2o3 x 313 mm mit 39 beschr. S., 1o-zeil., Trb.-St. 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1295

Conv. aus 7 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa ex F. / a / 4. Voc. / 2. Violin / et / Organo / [rechts unten] Auth. Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Org.
11 Bl. 21o x 337 mm mit 16 beschr. S., 11- bis 14-zeil. rastr., 1 Bl. (zu A.-St.) 21o x 238 mm mit 2 beschr. S., 9-zeil. rastr., 1 Bl. (zu Vl. 1) 21o x 87 mm mit 1 beschr. S., 3-zeil. rastr., alle St. nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232^{u}

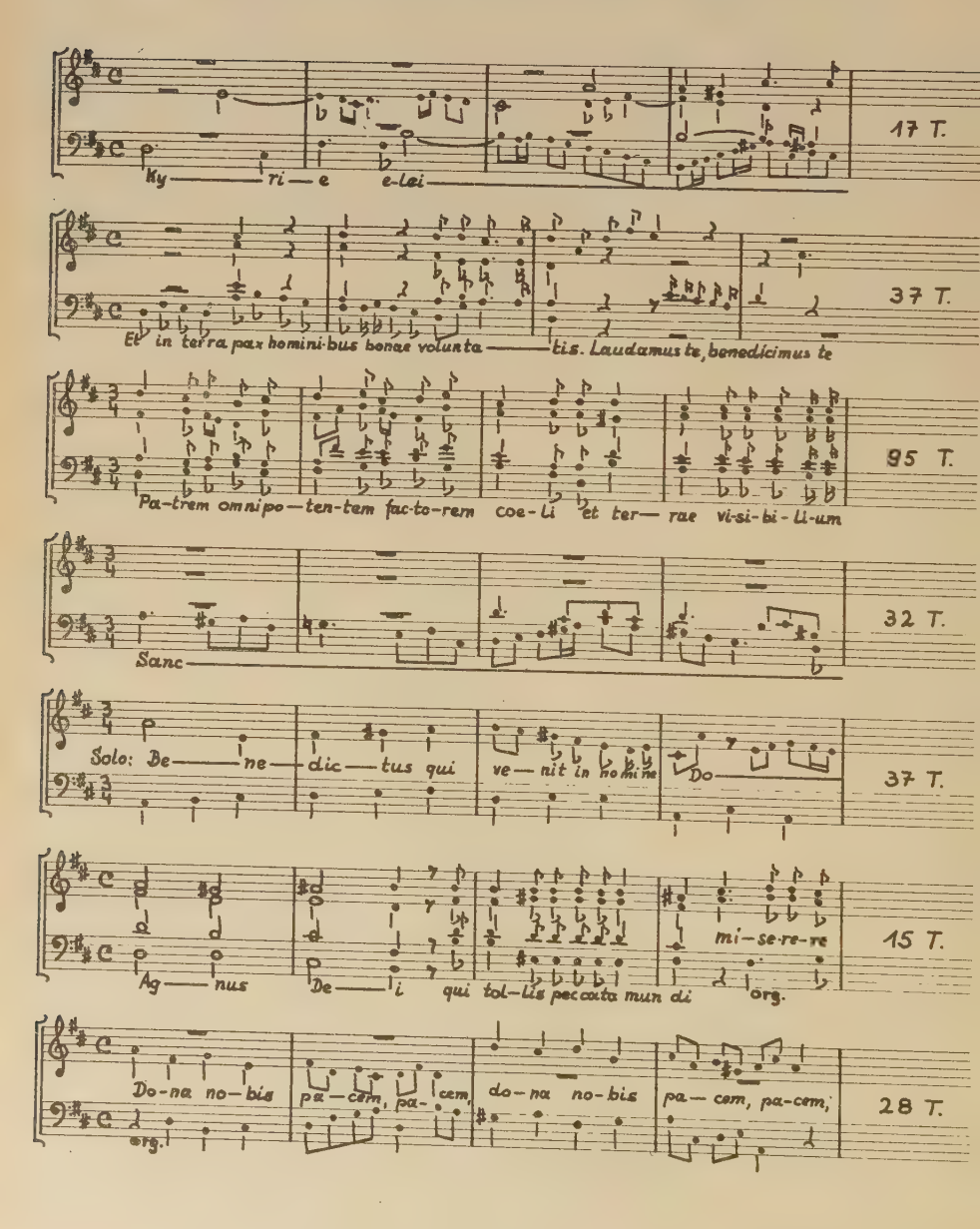
In einen Pappeinband geb. die Spart. der Messe, wohl nach den vorigen St., auf 14 gezählten Bl.
1 Tbl. + 23 beschr. S. 31o x 25o mm.
Titelblatt: Missa (in F) / a / 4 Voci, 2 Violini con / Organo. / Ernesto Eberlin. / Kirnberger.
Raster: 16-zeil., jeweils 2 Akkol. auf einer S.,
Besetzung: Vl. 1, Vl. 2, S., A., T., B., Org.
Am Ende der Part.: U. L. Kirnberger, Freysing, 5. Sept. 1851.

Nr. 5

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 5

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Tbl.: V / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / D: C: / Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
6o Bl. 2o9 x 32o mm mit 119 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A Sn, Sign. I, 4o, 2

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Tbl.: Missa / Septimi Toni / a / 4 Voci / 2 Violini / Violone / e / Organo / Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin / Gentiluomo e Maestro / di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
22 Bl. 225 x 31o mm mit 43 beschr. S., 1o-zeil. rastr., später pag.: a 1-4 (Voc.-St.), b 1-4 (Instr.-St.), von einer unbek. Hand geschr.

C) A KR, Sign. B, 23,419

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Tbl. (Hs. des P. G. Pasterwiz): Missa / 7^{mi} Toni. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 2. Tromboni. / Organo e Violone. / Del Sign. Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org. Die Trb.-St. fehlen.
15 Bl. 248 x 385 mm mit 28 beschr. S., 12- und 14-zeil. (St. von Vl. 1, Vln. und Org.) rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

D) A LB, Kat. Nr. 13,14

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Tbl.: Missa / VII.^{mi} Toni. / a / 4. Voci / 2. Violini / Violone / ed / Organo. / A A L. / Del Signore Ernesto Eberlin.

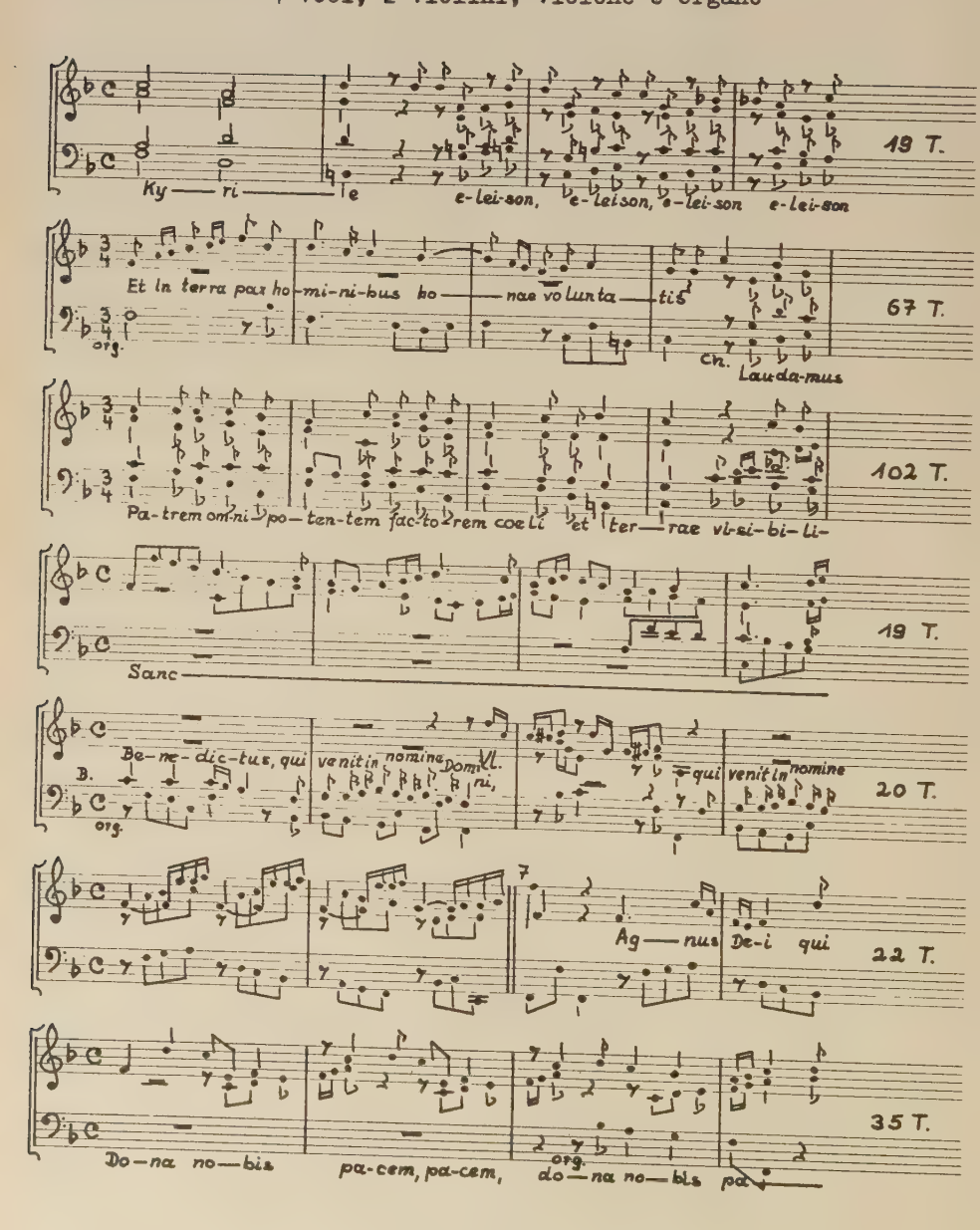
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
24 Bl. 22o x 31o mm mit 46 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 6

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 6

Conv. aus 2 verschiedenen Abschriften a und b, a bestehend aus 24, b aus 1o zeitgenöss. Stimmh., beide in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. (wohl ursprünglich zu a) dient. Die Stimmh. von b sind wiederum zusammengefaßt und in die Org.-St. von b eingelegt. Auch die 1. S. der Org.-St. von b trägt ein Tbl. (wohl ursprünglich für b bestimmt).

Titelblatt a: VI. / Messa ex F: / a / 4tuor Vocibus. / [rechts unten] Authore Ernesto / Eberlin Capellae / Magister.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 62 Bl. 21o x 313 mm mit 123 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Titelblatt b: Missa ex F: / a / 4: Vocibus / 2: Violini 1mi / 2: Violini 2-di / Con / Organo et Violone. / [links] Auth: Ernesto Eberlin / Capellae Magist: Salisb: / Part: 1o. / [rechts unten] In usum / Antonii Egger E: M: S: / Choralis: 1769.

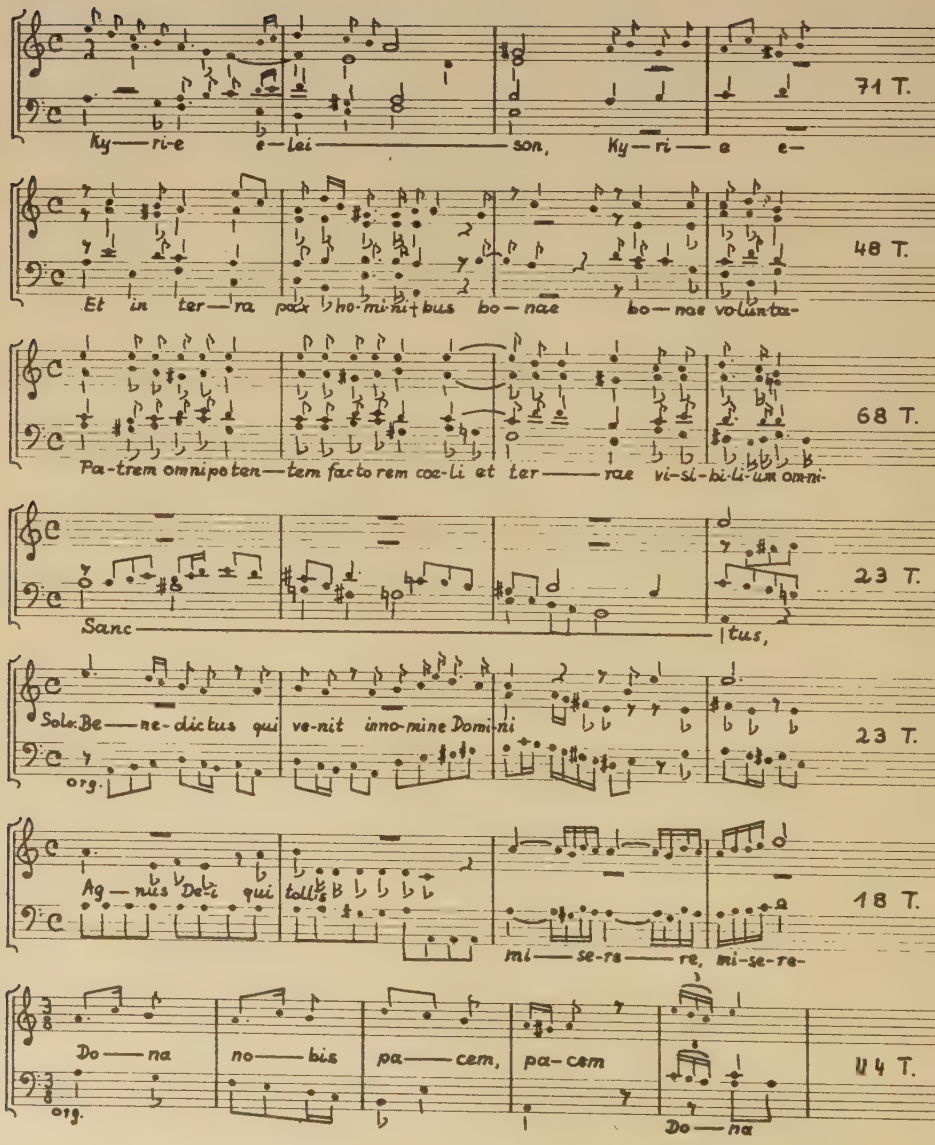
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vln., Org.
3o Bl. 212 x 31o mm mit 59 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 7

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 7

2 Convolute a und b, die z. Zt. noch getrennt liegen, mit je einer Abschrift.

Convolut a: 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa 2di Toni / a / Soprano Alto / Tenore Basso / 2 Violini / Violone / e / Organo. / [links unten] Del Sigre: Ernesto Eberlin / Gentiluomo e Maestro / di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo / [oben auf der S. in Rot] Nr. 5.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
24 Bl. 225 x 312 mm mit 48 besch. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Convolut b: 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: VII / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / [unten] Di Sigre: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella / 1753.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
62 Bl. 2o6 x 317 mm mit 121 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 423

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: + / Missa / Tertii toni / a / Soprano, Alto, / Tenore, Basso / 2. Violini / Violone / e / Organo. / [wohl später hinzugefügt] 2. Tromboni. / [unten] Del Sign. Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
14 Bl. 25o x 385 mm mit 28 beschr. S., 12-zeil. rastr., 2 Bl. (Org.-St.) 25o x 348 mm mit 4 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. (Trb.-St.) 218 x 338 mm mit 6 beschr. S., 11-zeil. rastr., Trb.-St. von anderer Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr., nicht pag.

C) A LB, Kat. Nr. 12,1o

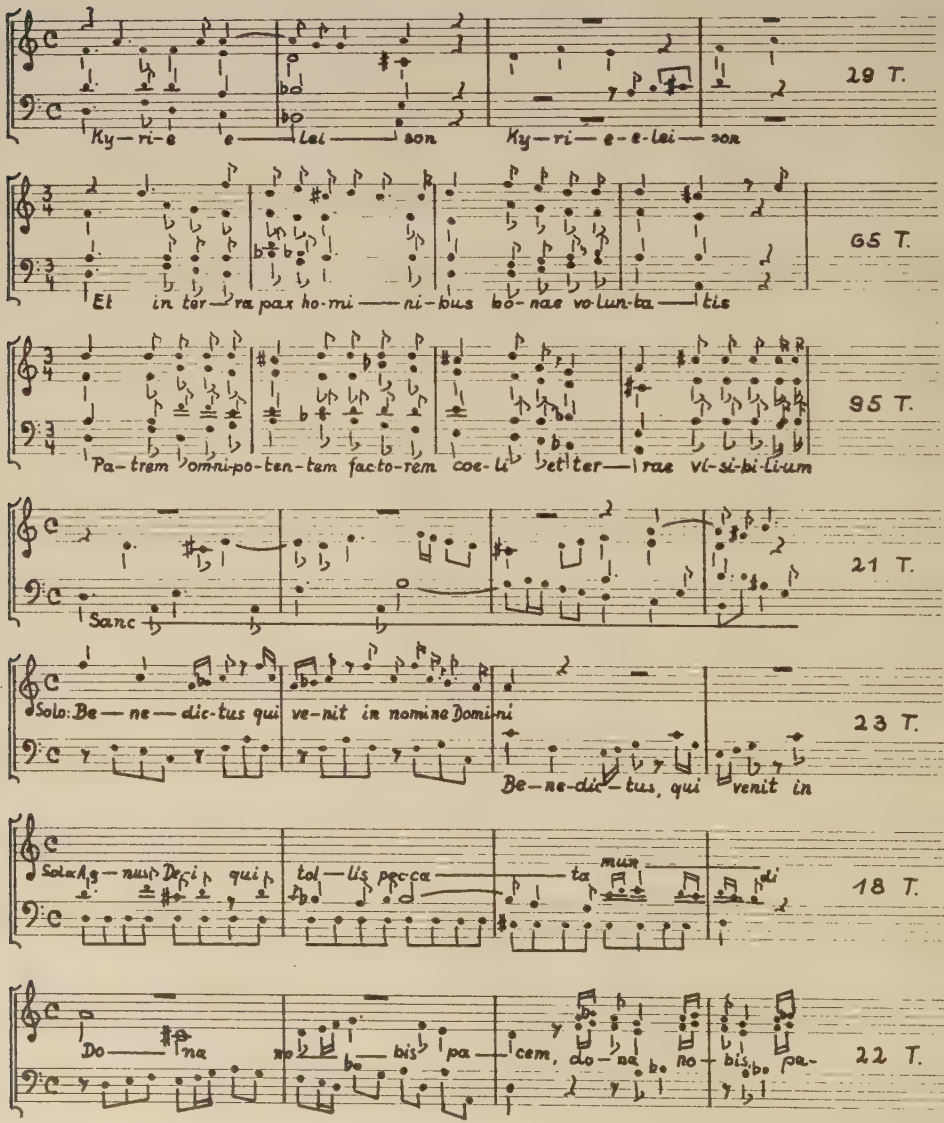
Zur Zeit nicht auffindbar.

Nr. 8

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 8

Conv. aus 7 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später?): VIII / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo. / [rechts unten] Di Sign^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella / D: C:

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Org.
21 Bl. 22o x 3o8 mm mit 42 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 24, 427

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz?): + / Missa. 1. Toni. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 2. Tromboni. / Organo e Violone. / [unten] Del Sign. Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
16 Bl. 25o x 38o mm mit 26 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. (Trb.-St.) 22o x 34o mm mit 6 beschr. S., 11-zeil. rastr., nicht pag., Trb.-St. von anderer Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 12,8

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / I.^{i} Toni. / a / 4. Voci. / 2. Violini / Violone / ed / Organo. / [links] A A L: / Del Sign. Ernesto Eberlin / Maestro di Capella a / Salisburgo.

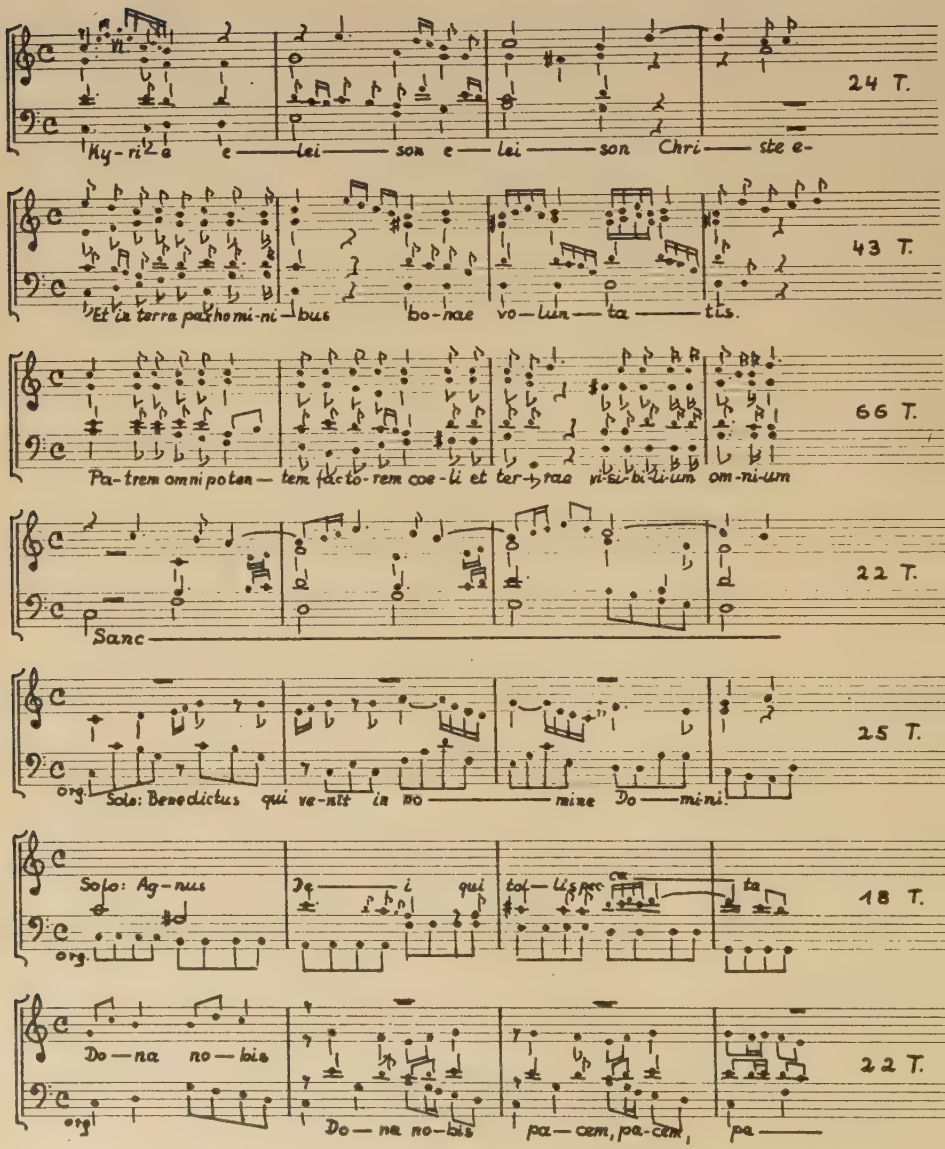
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
24 Bl. 222 x 3o8 mm mit 48 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 9

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 9

Conv. aus 2o zeitgenöss. Stimmh. und einem Deckblatt, dessen Vorders. als Tbl. dient.

Titelblatt: IX / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / D: C: / [rechts unten] Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 1 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 3 x, Cl. 2 (!), Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org., Org. rip.
52 Bl. 2o5 x 321 mm mit 99 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 421

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): 3 / + / Missa 5. Toni. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 2. Tromboni. / Organo e Violone. / [links unten] Del Sign. Ernesto Eberlin. [oben rechts eine spätere Bemerkung] wenn kein Credo ist.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Alto Trompone, Tenore Trompone, Vln., Org.
16 Bl. 25o x 385 mm mit 32 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. 215 x 335 mm mit 6 beschr. S. (St. der Trb.), Trb.-St. von anderer Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr., alle nicht pag.

C) A LB, Kat. Nr. 13,12

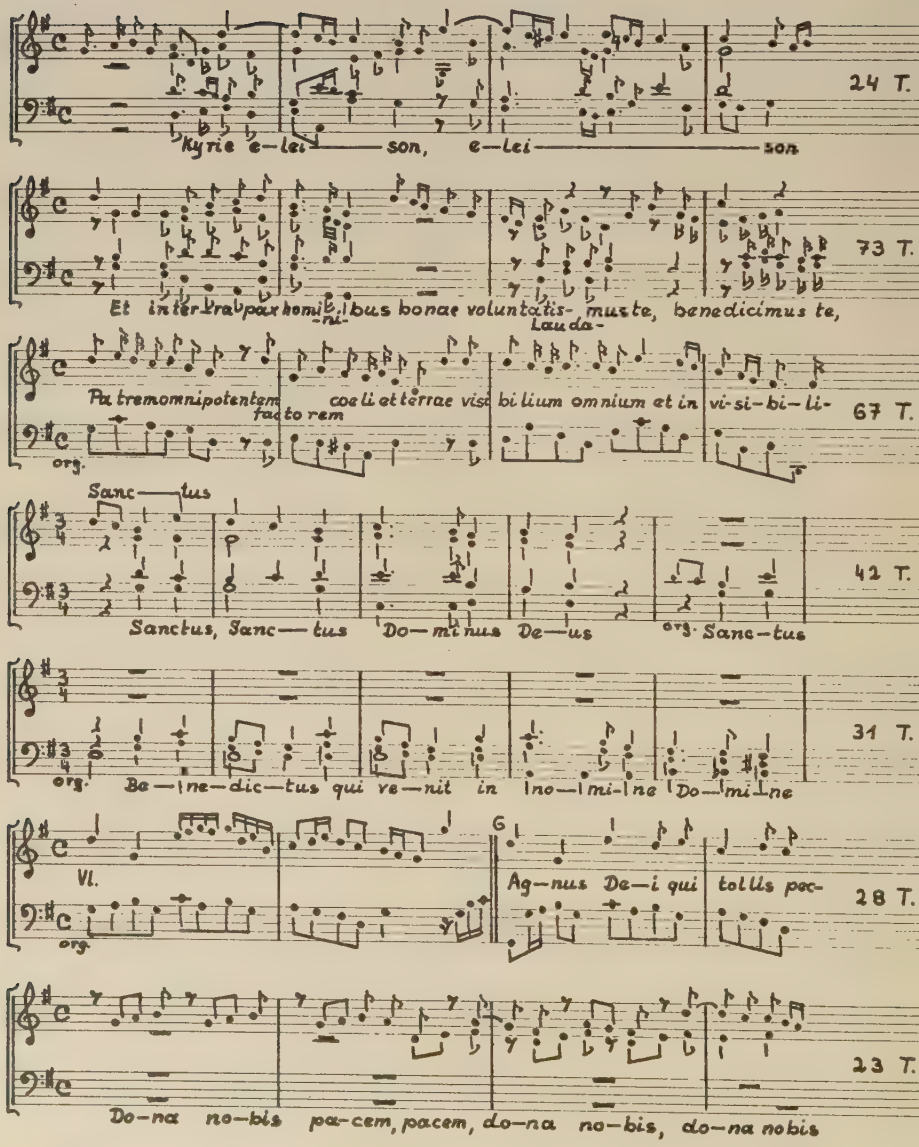
Zur Zeit nicht auffindbar.

Nr. 1o

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 1o

Conv. aus 2 verschiedenen Abschriften a und b, a bestehend aus 24, b aus 1o zeitgenöss. Stimmh., beide in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. ein Tbl. (wohl ursprünglich zu a gehörig) trägt. Die Abschrift b ist außerdem in einen weiteren Bg. eingeschl., dessen 1. S. ebenfalls ein Tbl. aufweist (wohl ursprünglich zu b gehörig).

Titelblatt a: X / Missa. / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti / [links] D: C: / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 6o Bl. 21o x 321 mm mit 116 beschr. S., 1o-zeil. rastr., 3 Bl. (Vln.-St.) 32o x 21o mm mit 6 beschr. S., 8-zeil. rastr., nicht pag., Vln.-St. von einer anderen Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr.

Titelblatt b: X / [links oben] Messa / Ex g. / a / 4 tuor Vocibus / 2 Violini / Con Basso. / [rechts unten] authore Ernest Eberlin / Capellae Magistro.

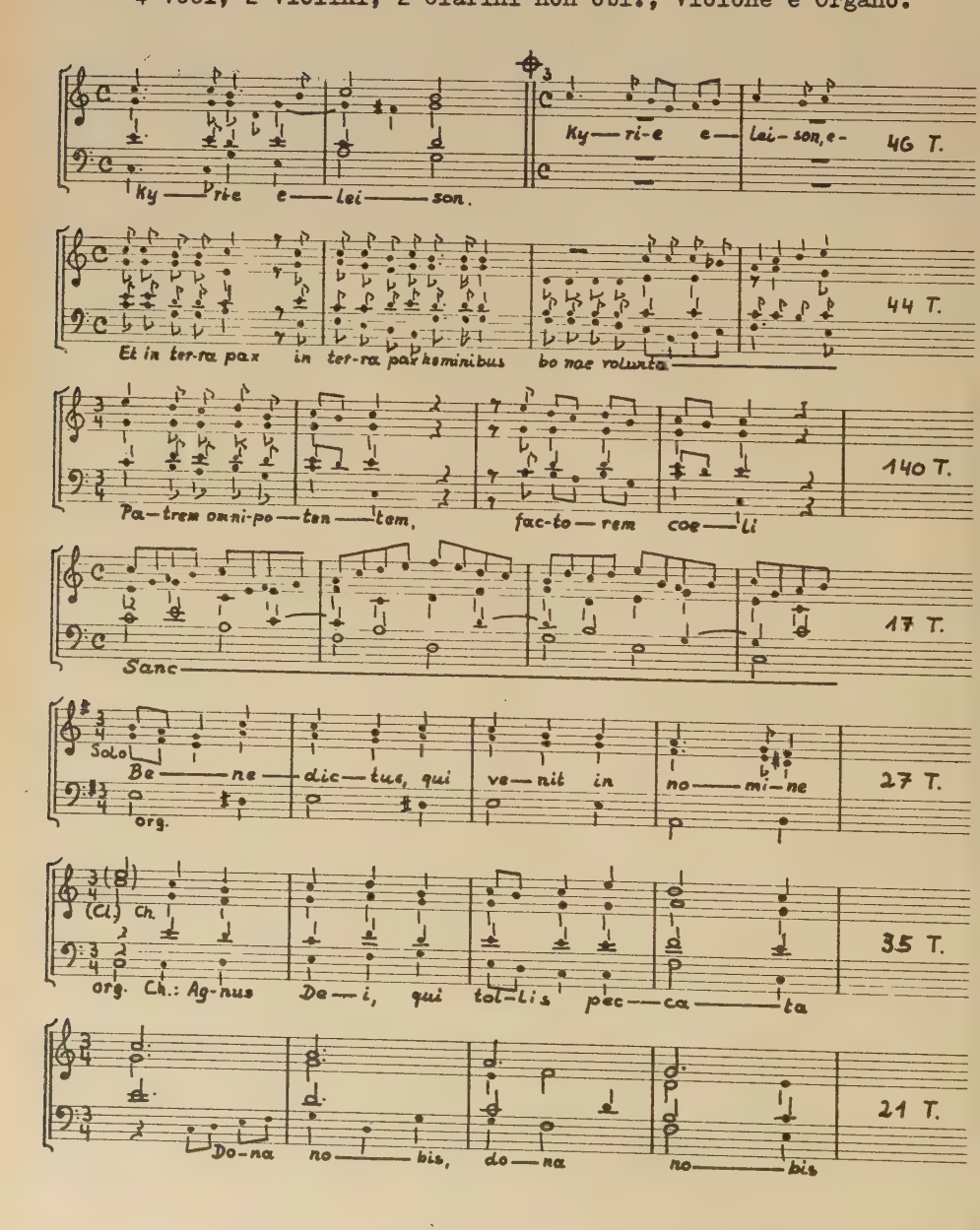
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, (Vl.-St. je 2 x), Vln., Org.
3o Bl. 21o x 328 mm mit 59 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 11

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini non obl., Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 11

Conv. aus 26 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XI / Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti / [in Blei hinzugefügt] 2 Clarini / non obligati / [unten Mitte] D: C: / [darunter links] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x di concerto, je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Cl. 1, Cl. 2, Fag., Vln., Org., Org. rip. per la Batt.
58 Bl. 202 x 301 mm mit 113 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag., sehr dickes Papier ohne WZ., von einer unbek. Hand geschr.

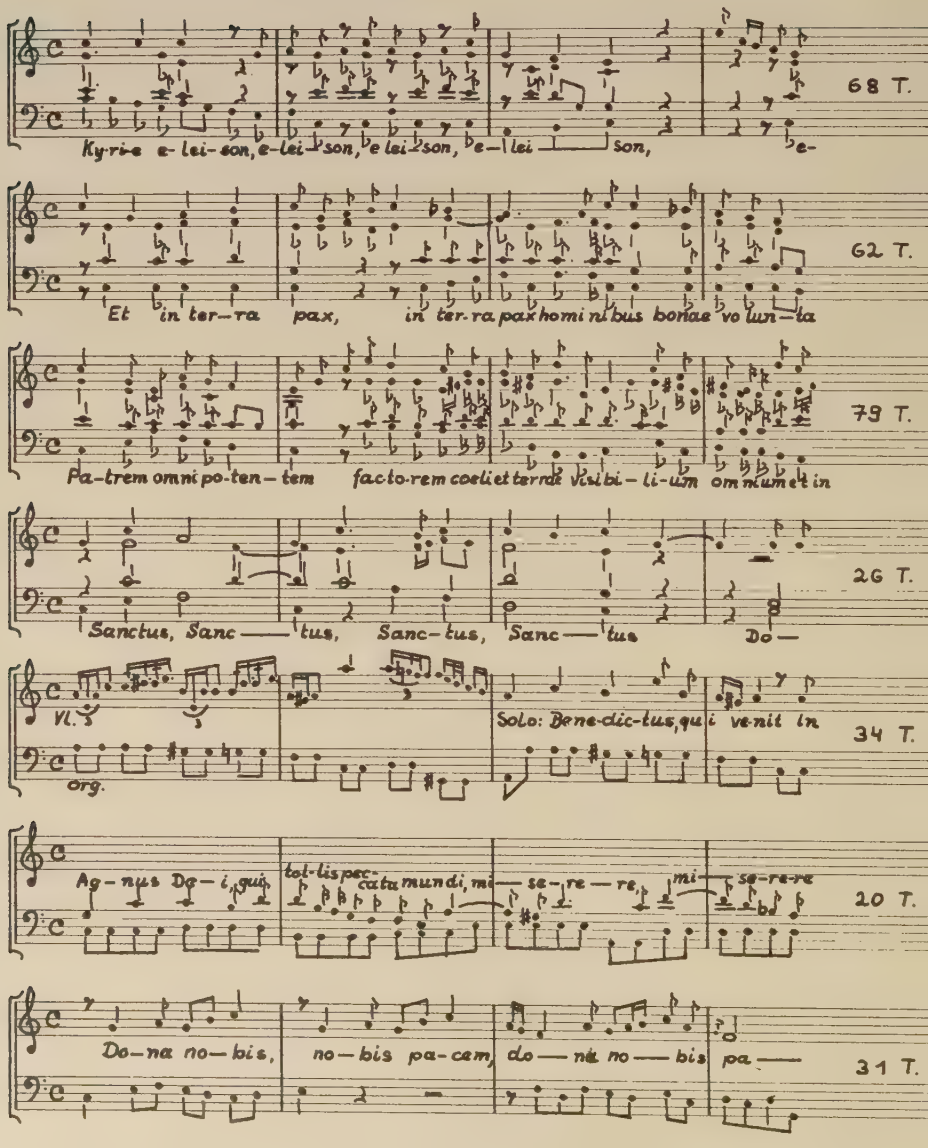
Nr. 12 a

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 12

Conv. aus wahrscheinlich 2 verschiedenen Abschriften (a und b?), a bestehend aus 28, b aus 17 zeitgenöss. Stimmh., beide in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. (zu a?) dient, dessen 3. und 4. S. die Timp.-St. enthalten. Vor den St. der Abschrift b liegt ein weiterer, heute zerrissener Bg., dessen 1. S. ebenfalls als Tbl. (zu b?) diente.

Titelblatt a: XII / Missa brevis / a / 4 Vocibus concertis / 2 Violinis 1mis / 2 Violinis 2dis / Viola obligata / con / 2 Clarinis et Tympano / nec non / Organo et Violone / Trombone 1mo et Tr. 2do / Parti ~~14~~ : 16 / [unten] Auth: Signor Joanne / Ernesto Eberlin Maiestro / di Capella Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x,Vla., Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
84 Bl. 2o5 x 314 mm mit 162 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Titelblatt b: XII / Missa / a / Voci / con / Violini / Clarini / Timpani / Organo / e / Bassi Soliti / ripieni e Tromboni / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / in festis prepositis vel 2 Classis / Pallii.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., Vl. 1, Vl. 2, Vl. 3, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
47 Bl. 213 x 332 mm mit 91 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A Wgm, Sign. I 7952 Mus.

Geb. Partitur, Schreiber und Datum der Abschrift unbekannt. Auf der Vord.-S. des Einbandes ein aufgeklebter Titel:

Missa a 4 Voc. c. Strom / C dur. comp: / di / Ernesto Eberlin / Partitur.

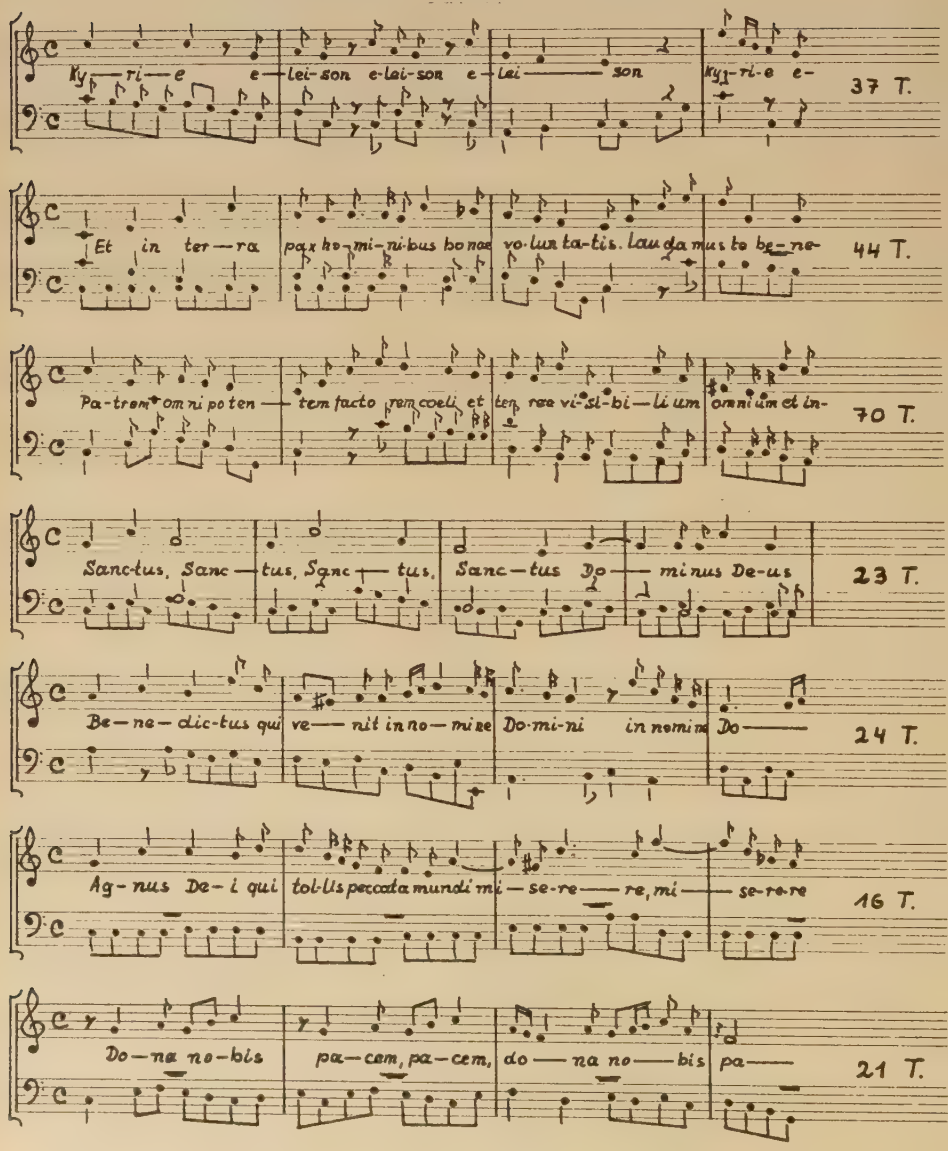
63 gezählte beschr. S., Querformat, 1o-zeil. rastr., jeweils 1 Akkol. auf einer S., die S. 47 und 48 haben je 3 Akkol. (Benedictus).
Besetzung: vorgezeichnet, 2 Cl. (auf einem System) Vl. 1, Vl. 2, Vla., C., A., T., B., Org.

Nr. 12 b

Missa

a

Canto conc., Basso al piac.,
2 Violini al piac. con Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A LB

Im Archiv liegt unter der Bezeichnung "Nr. 2" die Abschrift einer Eberlin-Messe, die nicht im Kat. verzeichnet ist.

Conv. aus 5 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Messa / di S. Giuseppe. / a / Canto conc. / Basso. al piacere. / 2. Violini al piacere. / con / Organo. / [links] A. A. L. / Del Sign. Ernesto Eberlin. / a Salisburgo. / [unter der Besetzungsangabe in Blei] ad / Processionem in Vorchdorf.

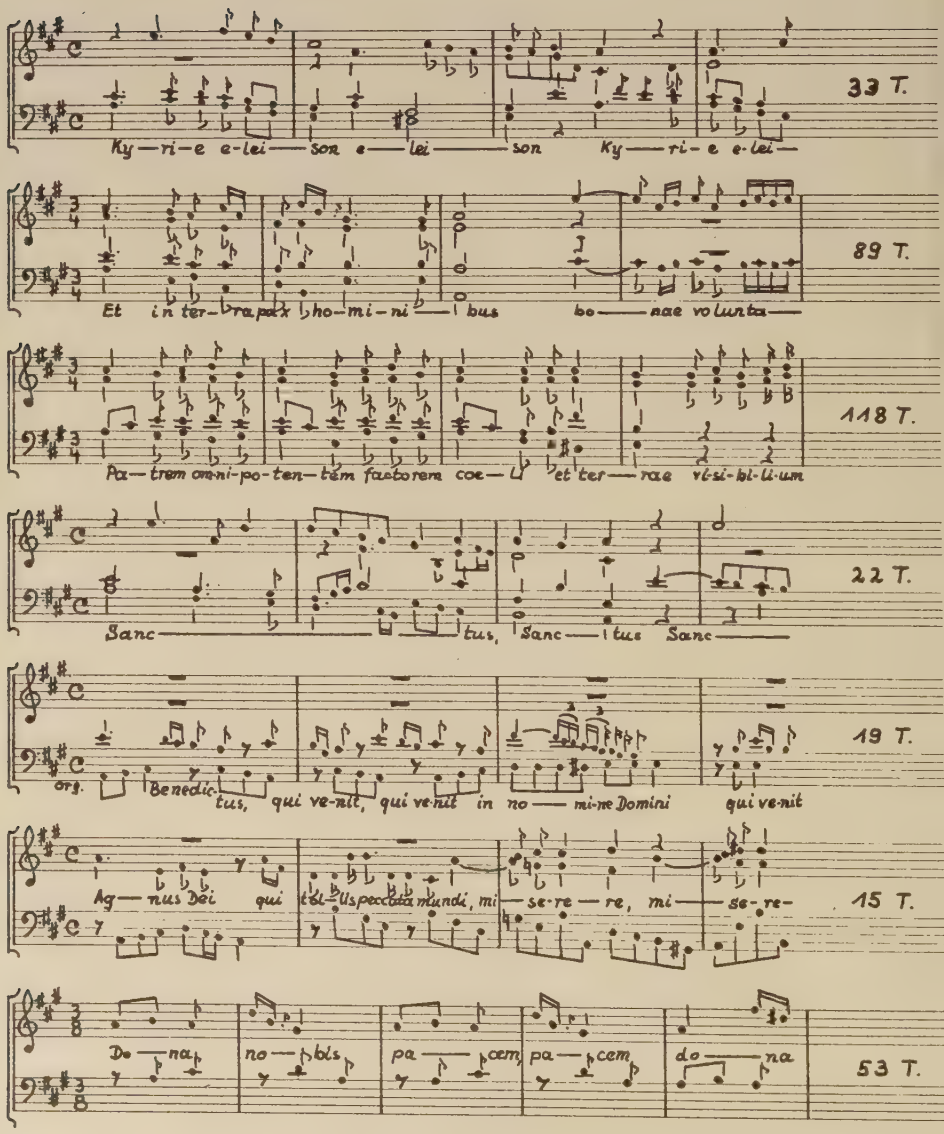
Vorh. St.: C., B., Vl. 1, Vl. 2, Org.
2o Bl. 22o x 31o mm mit 37 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 13

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 13 NB.

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XIII / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / e / Basso / D: C: / [links unten] Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 75 Bl. 209 x 320 mm mit 145 beschr. S., 10-zeil rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 14, 330

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: + / Missa. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 3. Tromboni al piac. / Organo e Violone. / [links unten] Del Sign. Ernesto d' Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org., dazu noch eine Timp.-St., die jedoch nicht zu dieser Messe gehört. 19 Bl. 245 x 378 mm mit 36 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., Hs. des P. Georg Pasterwiz. Dazu die fremde Timp.-St.: 1 Bl. 235 x 365 mm mit 2 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., wohl von einer anderen Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 12,7

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient, dessen 2. und 3. S. die St. der Trb. 3 enthalten.

Titelblatt: MISSA. / a / Soprano, Alto / Tenore, Basso / 2 Violini / 3 Tromboni non obligati / Violone / e / Organo / A A L / [links unten] Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / di S: A: R: in Salis- / burgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org.
36 Bl. 220 x 300 mm mit 70 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag, von einer unbek. Hand geschr.

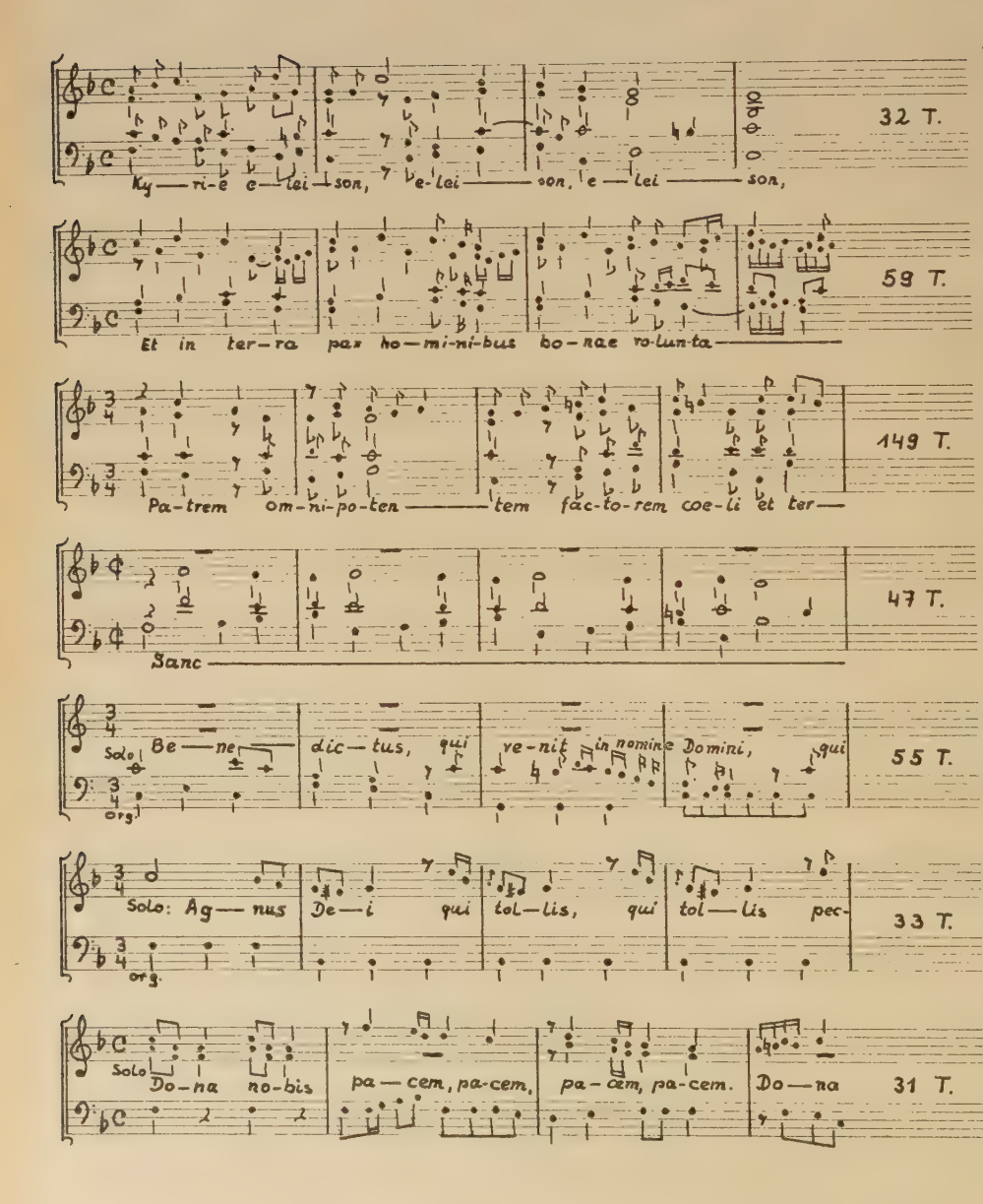
NB. Die Stimmen in A Sd tragen Eigentumsstempel des Städtischen Museums Salzburg.

Nr. 14

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 14

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XIV / Missa. / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti / D: C: / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.

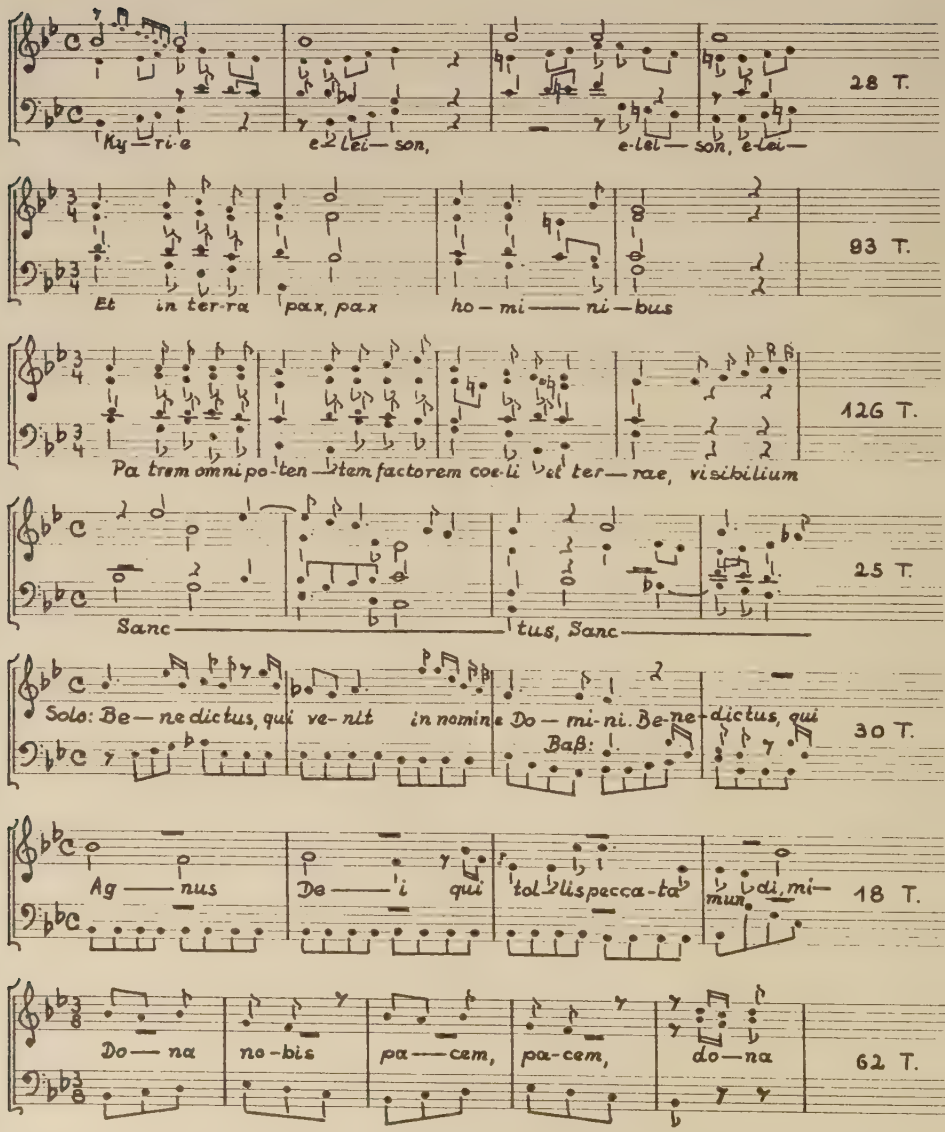
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 75 Bl. 2o8 x 328 mm mit 146 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 15

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 15

Conv. aus 25 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XV / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / [links unten] D: C: / [rechts unten] Di Sig^re^: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

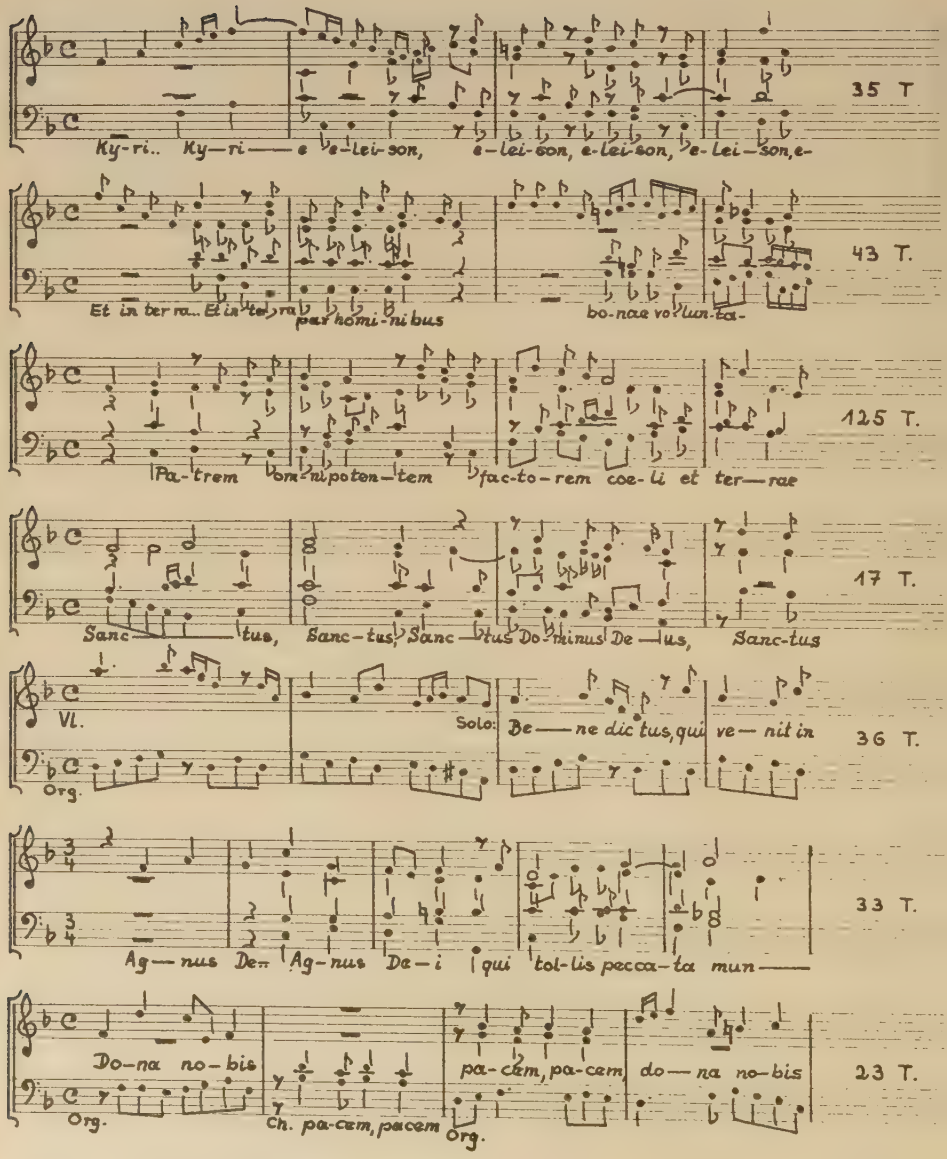
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., 2 x, per la Batt.
83 Bl. 207 x 318 mm mit 153 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 16

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 16

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später?): XVI / Missa con Violino solo / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo. / D: C: / [rechts unten] Di Sig^{re}: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 75 Bl. 21o x 318 mm mit 147 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1298

Conv. aus 7 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa Ex F. / a / Canto Alto. / Tenore Basso. / Violino Imo / Violino IIdo / con / Organo / [links] Authore / Sig^{re}: Ernesto Eberlin / [rechts unten] In usum / Jos: Ant: Walser / Regent: Chori / Hallinae.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Org. 14 Bl. 2o5 x 32o mm mit 28 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232^{t}

In einen Pappeinband geb. die Spart. der Messe, wohl nach den vorigen St., auf 18 Bl. 1 Tbl. + 32 gezählte beschr. S. 315 x 25o mm.

Titelblatt: Missa ex F / a / Canto, Alto, Tenore, Basso, due Violini / con / Organo. / Ernesto Eberlin. / (Partitur) / [rechts unten] U. L. Kirnberger.

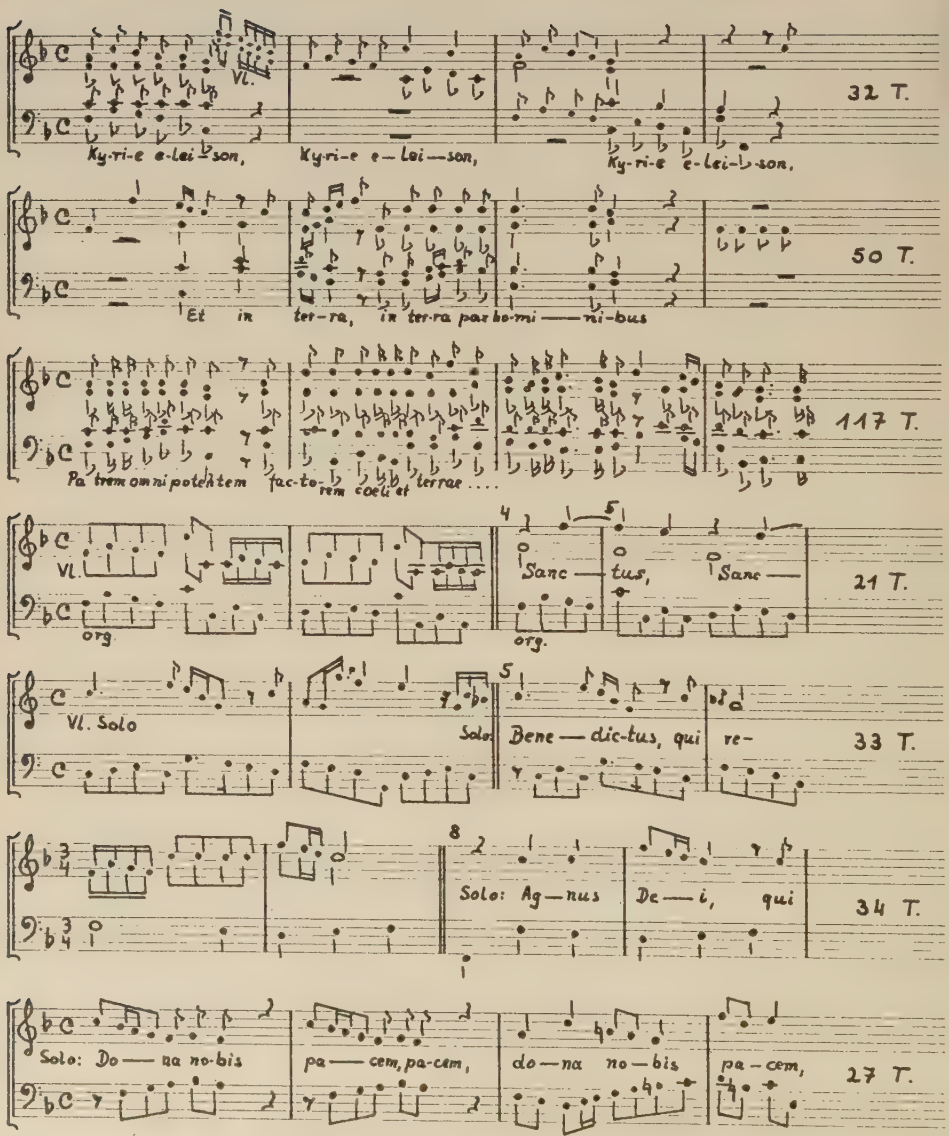
Raster: 16-zeil., jeweils 2 Akkol. auf einer S., S. 25 (Benedictus) hat 4 Akkol., Besetzung: Vl. 1, Vl. 2, S., A., T., B., Org., alle vorgezeichnet. Am Ende der Part.: U. L. Kirnberger, Freysing, 1. Sept. 1851.

Nr. 17

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 17

Zur Zeit nicht auffindbar

B) A KR, Sign. B, 14, 333

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / a / 4. Voci / 2. Violini / 2. Tromboni / Organo / con / Violone. / [links unten] Del Sig: Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org. Die C.-St. ist bezeichnet "Soprano", beide Trb.-St. tragen den Zusatz "ad lib."
14 Bl. 245 x 385 mm mit 25 beschr. S., 12-zeil. rastr., 4 Bl. (Trb.-St.) 218 x 34o mm mit 6 beschr. S., 11-zeil. rastr., 2 Bl. (Org.-St.) 25o x 365 mm mit 4 beschr. S., 12-zeil. rastr., alle St. nicht pag., Trb.-St. von anderer Hand, alle anderen St. von einer unbek. Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 13,13

Conv. aus 8 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / VI.ti Toni / a / 4. Voci. / 2. Violini. / Violone / ed / Organo. / [links] A A L. / Del Signore Ernesto Eberlin.

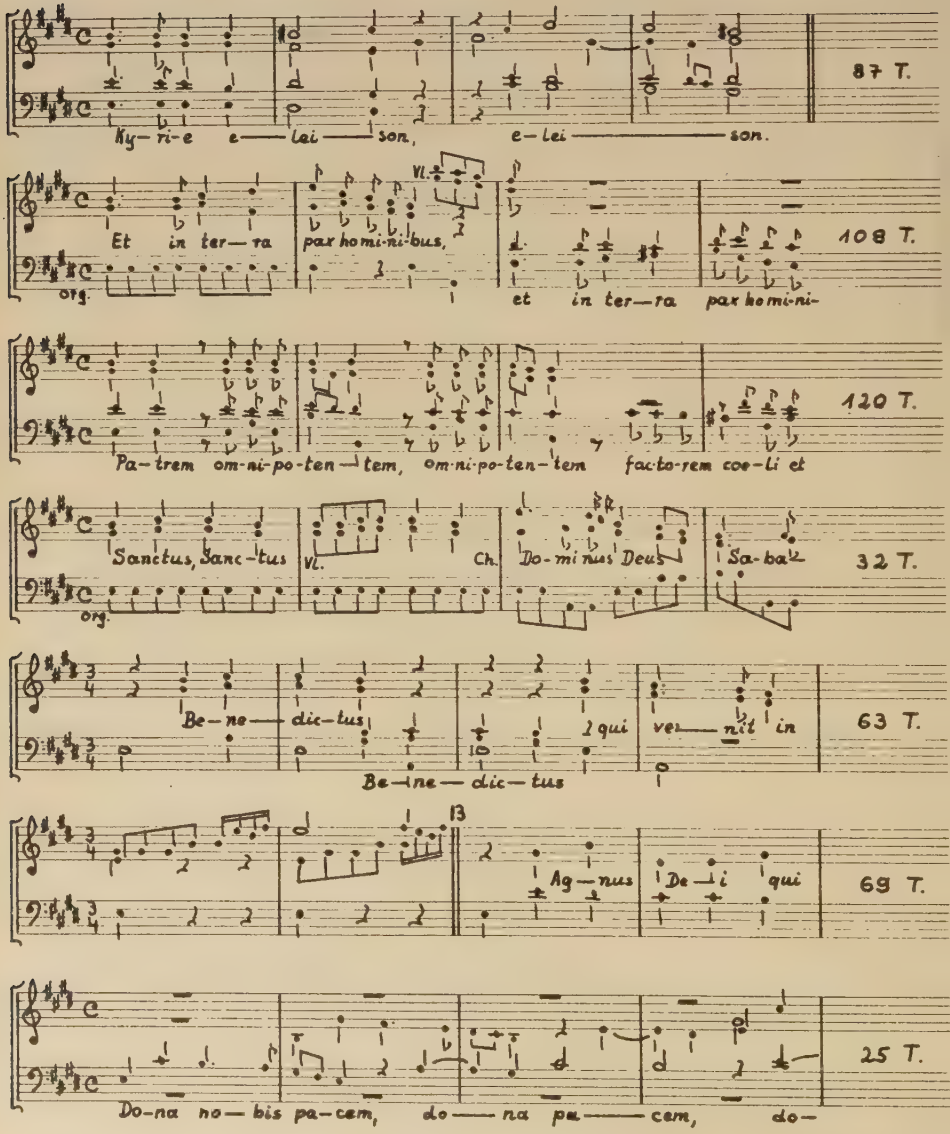
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vln., Org.
25 Bl. 225 x 31o mm mit 5o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 18

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 18

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XIX~~ XVIII / Missa / a / 4 Voci conc. / 2 Violini / e / Bassi Soliti / D: C: / [unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella di S: A: R: / di Salisburgo. / [in Blei] NB. gut.

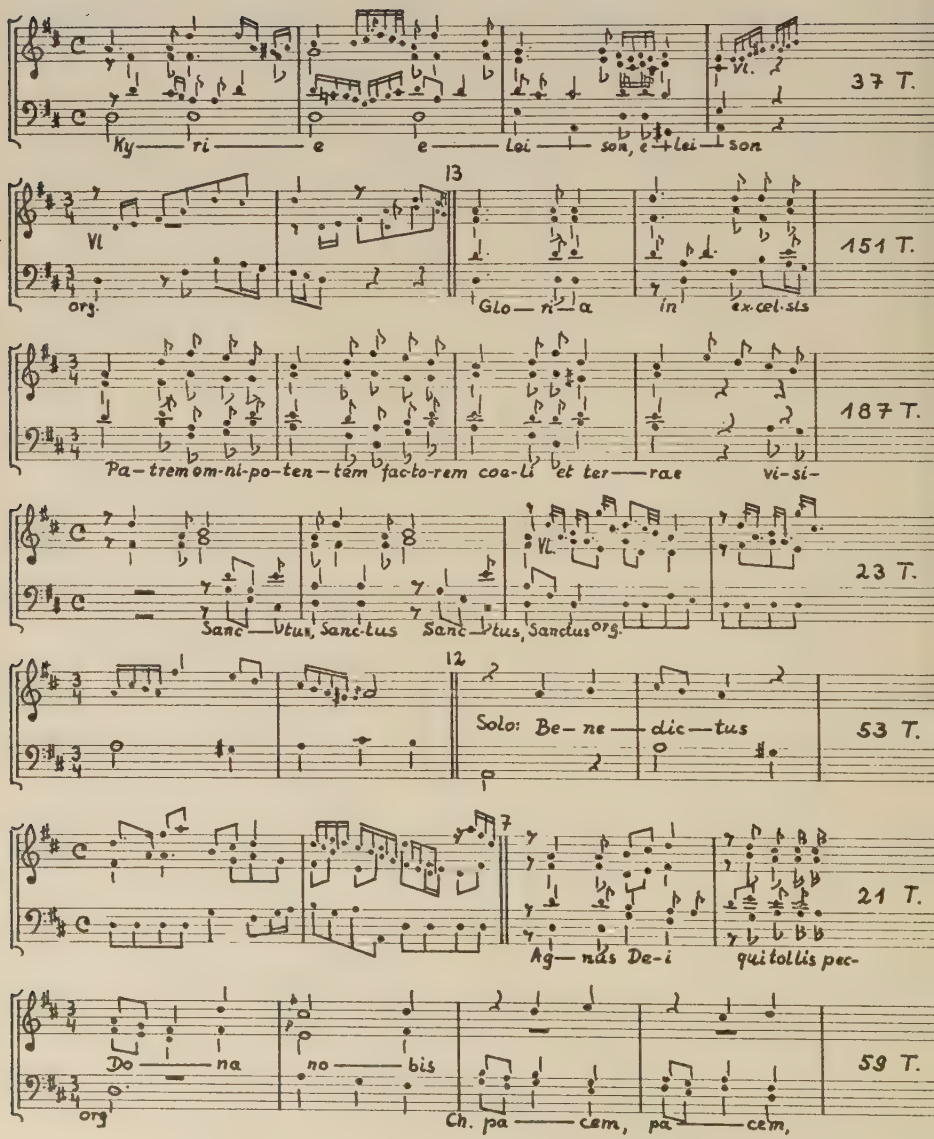
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org. rip., per la Batt.
85 Bl. 208 x 318 mm mit 169 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 19

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 19

Conv. aus 24 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XX [geändert in] XIX / Missa. / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti. / D: C: / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella. / [rechts in der Mitte, in Blei, später?] wird nie gemacht.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 97 Bl. 209 x 324 mm mit 190 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

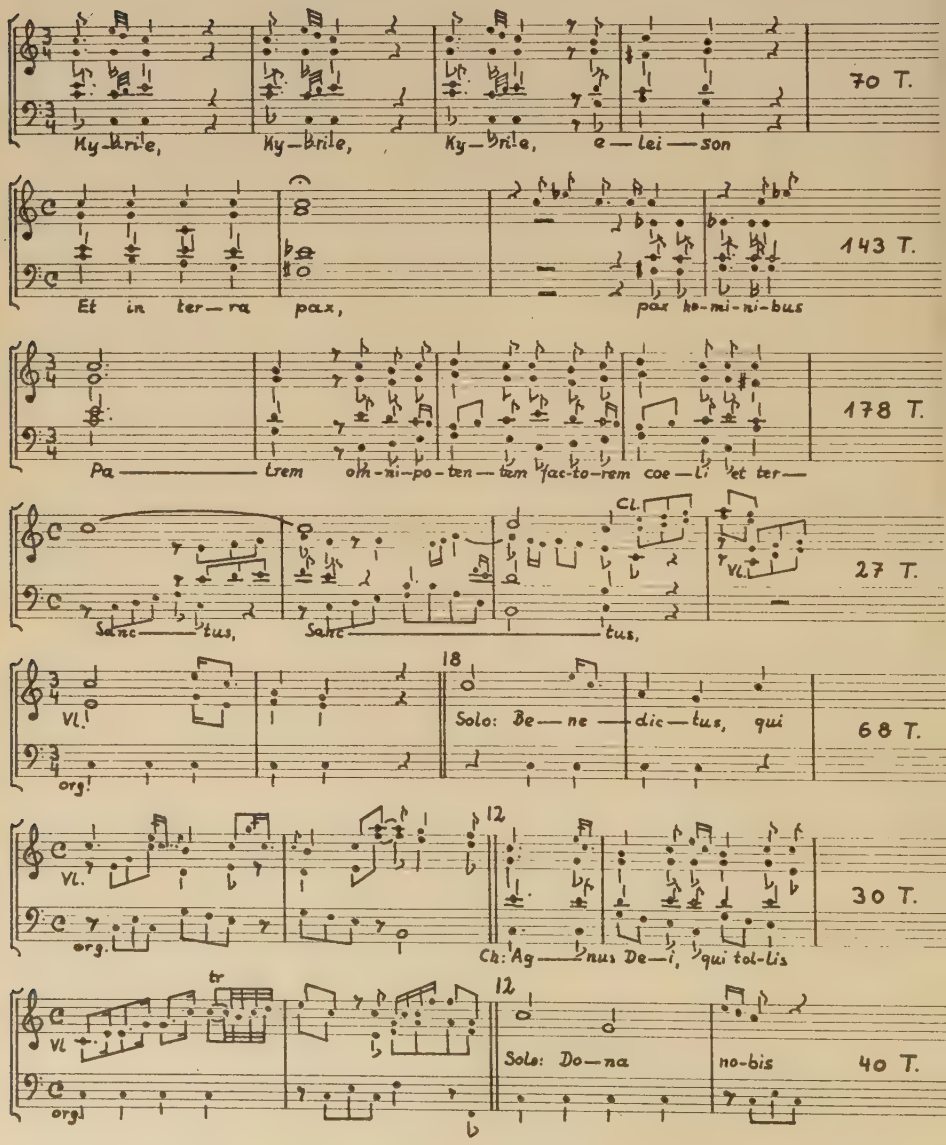
Nr. 20

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini,

2 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 2o

Conv. aus 27 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXIV~~ / XX / Messa a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni obligati / Organo e bassi soliti / [von anderer Hand] 2 Clarini / 2 Trombe / e Timpani / [links unten] Di Ernesto Eberlin Gentiluomo e / Maestro di Capella di S: A: R: di Salisburgo. / D: C:

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org. Org. rip., per la Batt.
1o8 Bl. 211 x 32o mm mit 213 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 14, 331

Conv. aus 13 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): + / Missa in C. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 2. Tromboni. / 2. Clarini. / Timpani. / Organo e Violone. / [links unten] Del Sign. Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Timp., Vln., Org.
38 Bl. 215 x 335 mm mit 72 beschr. S., nicht pag., Raster nicht einheitlich: Voc.-St. 12-, Timp.-St. 15-, alle anderen St. 13-zeil. rastr., von einer unbek. Hand geschr.

C) A LB, Kat. Nr. 12,5

Conv. aus 13 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa a 4 voci / concertate / Con violini Clarini e Timpani / [von anderer Hand] Et 3 Tromboni obligati / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / A: A: L:

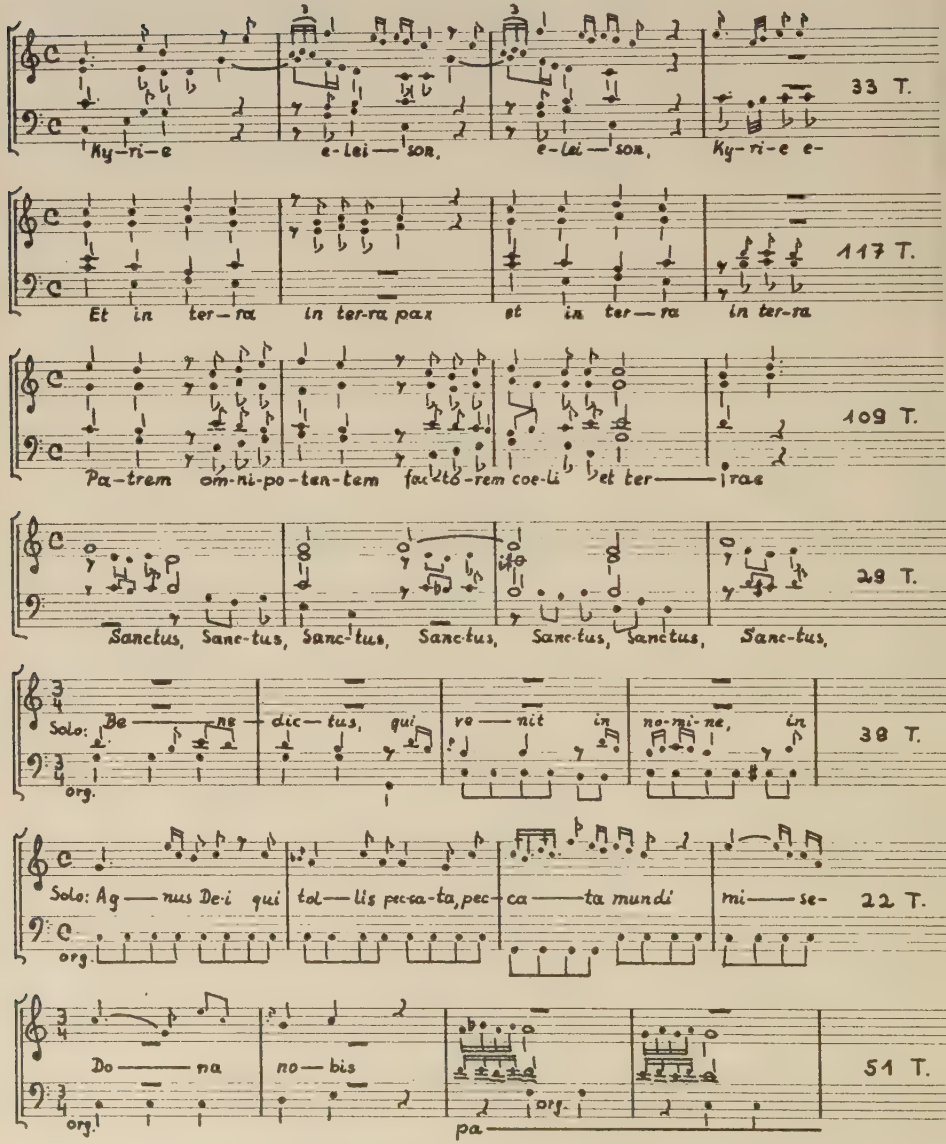
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org.
53 Bl. 22o x 345 mm mit 1o5 beschr. S., 1o- und 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 21

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini e
Timpani non obl., Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 21

Conv. aus 27 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXIII~~ XXI / Missa. / a / 4 Voci con: / 2 Violini / e Bassi Soliti / [in anderer Hs.] 2 Clarini e Timpani / non obligati / [unten links von der ersten Hs.] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / D: C:

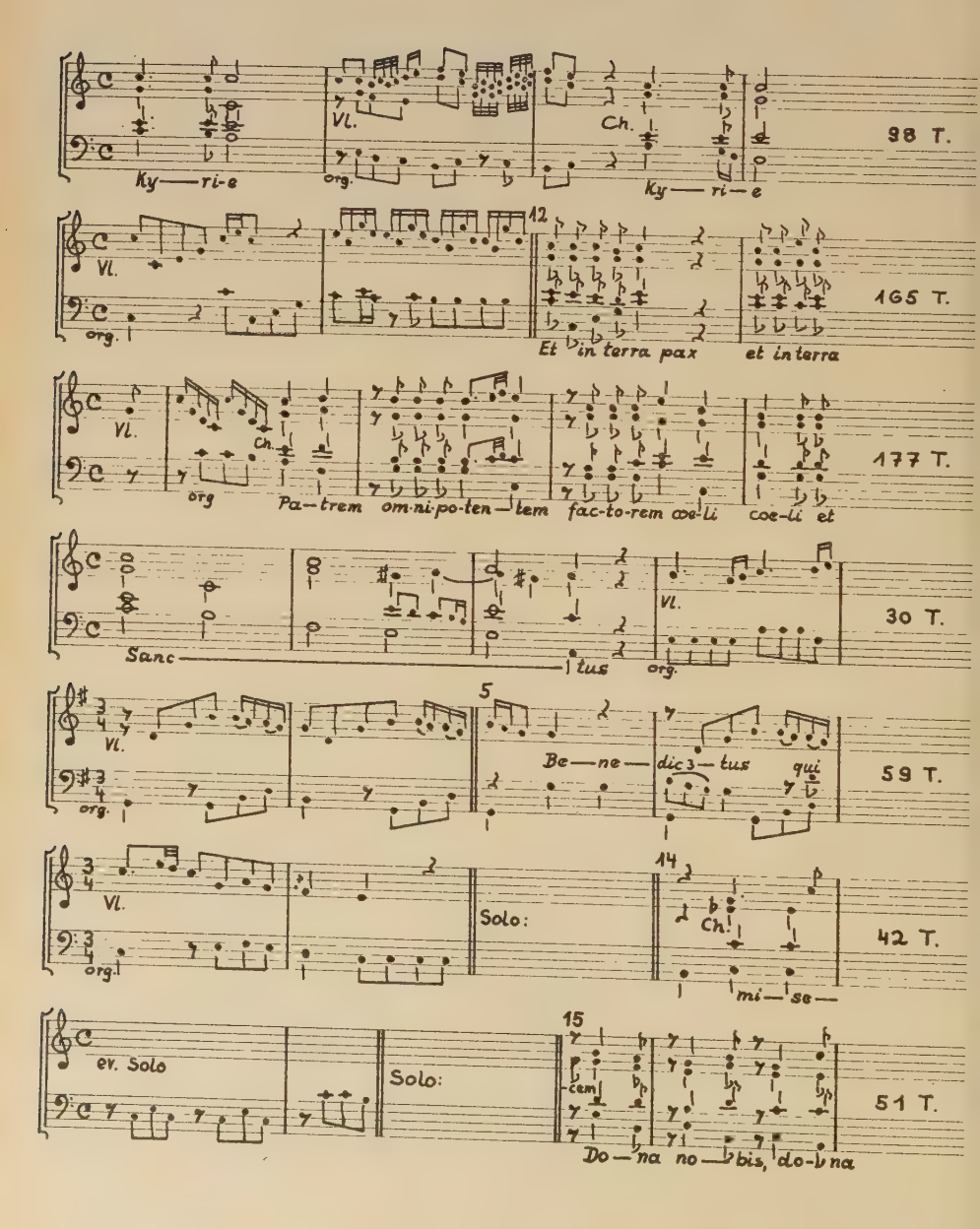
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Cl. 1, Cl. 2, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
94 Bl. 2o8 x 32o mm mit 183 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 22

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 22

Conv. aus 25 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XXV [geändert in] XXII / Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / [von anderer Hand] 2 Clarini e Tympani / e / Bassi Soliti / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.

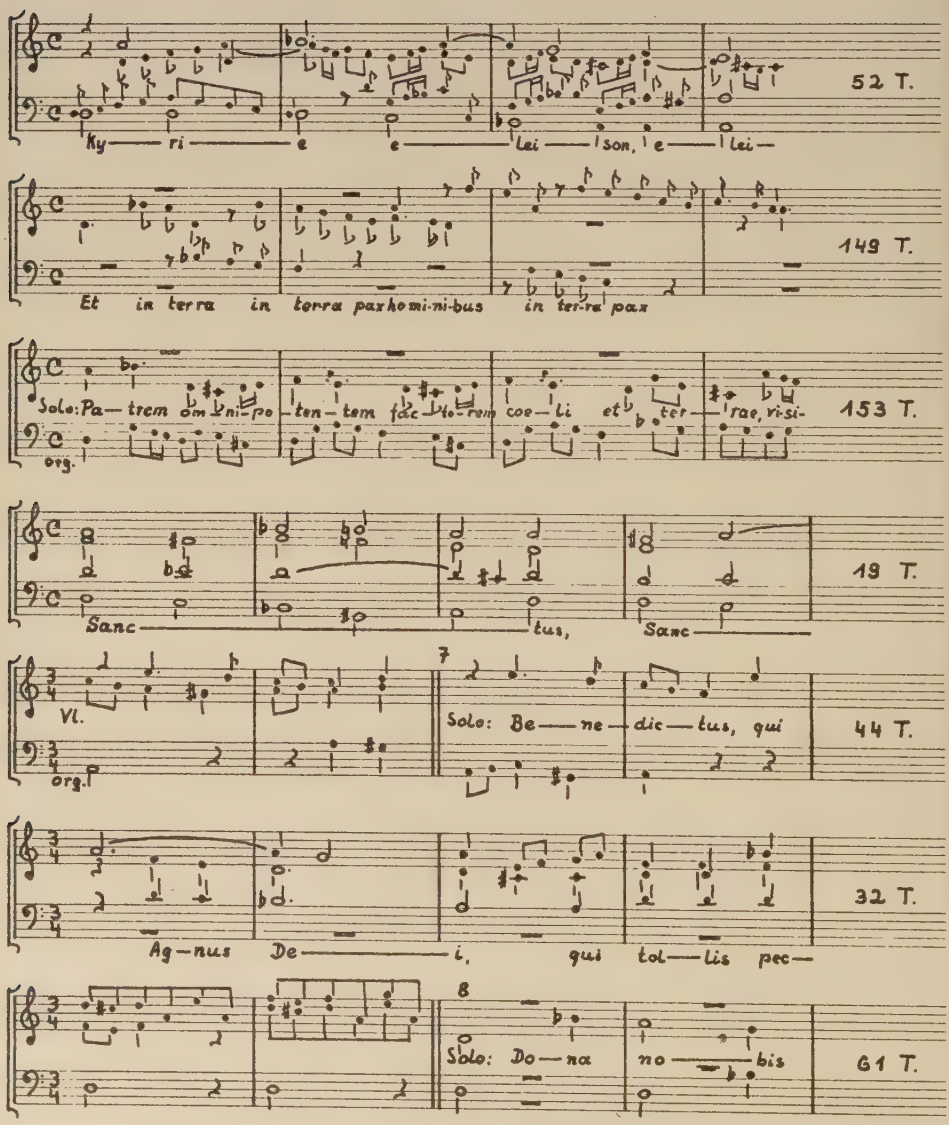
Vorh. St.: A., T., B., je 1 x conc., C., A., T., B., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org. rip., per la Batt. Die St. von C. conc. und Org. fehlen.
1o5 Bl. 2o9 x 32o mm mit 2o4 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 23

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 23

Conv. aus 25 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXVI~~ XXIII / Missa in D minori / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / Fagotto / 2 Tromboni / e / Organo / [links unten] D: C: / Del Sig^re^: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / di S: A: R: / a / Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip.,per la Batt. 89 Bl. 211 x 315 mm mit 177 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 412

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: + / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola obl: / Organo e Violone. / [unten] Del Sig: Ernesto Eberlin.

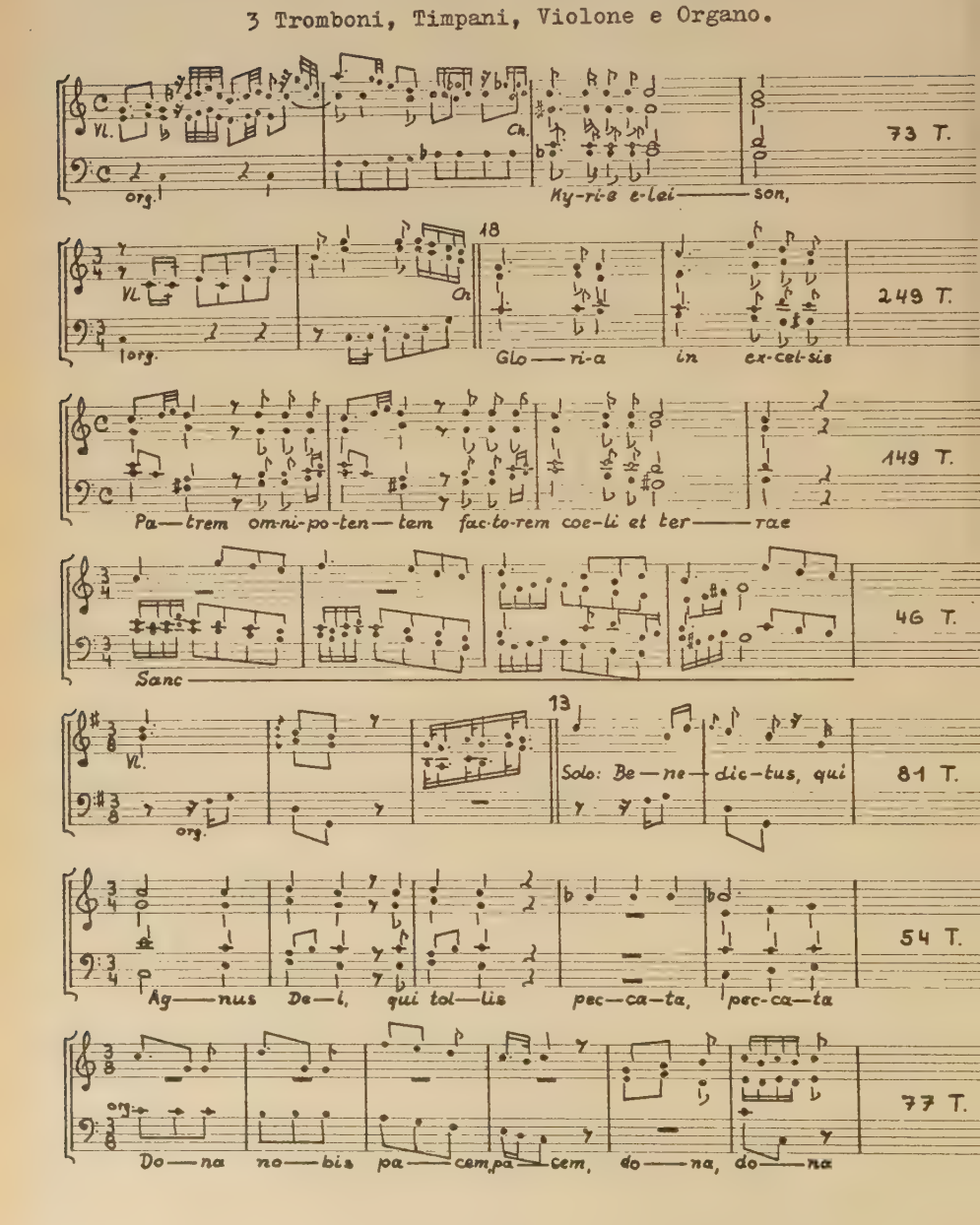
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vln., Org.
18 Bl. 245 x 377 mm mit 36 beschr. S., 12-zeil. rastr., 3 Bl. (Org.-St.) 245 x 34o mm (d. h. beschnitten) mit 6 beschr. S., nicht pag., Hs. des P. Georg Pasterwiz.

Nr. 24

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 24

Conv. aus 29 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXVII~~ XXIV / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / 3 Tromboni / e Organo / D: C: / [links unten] Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

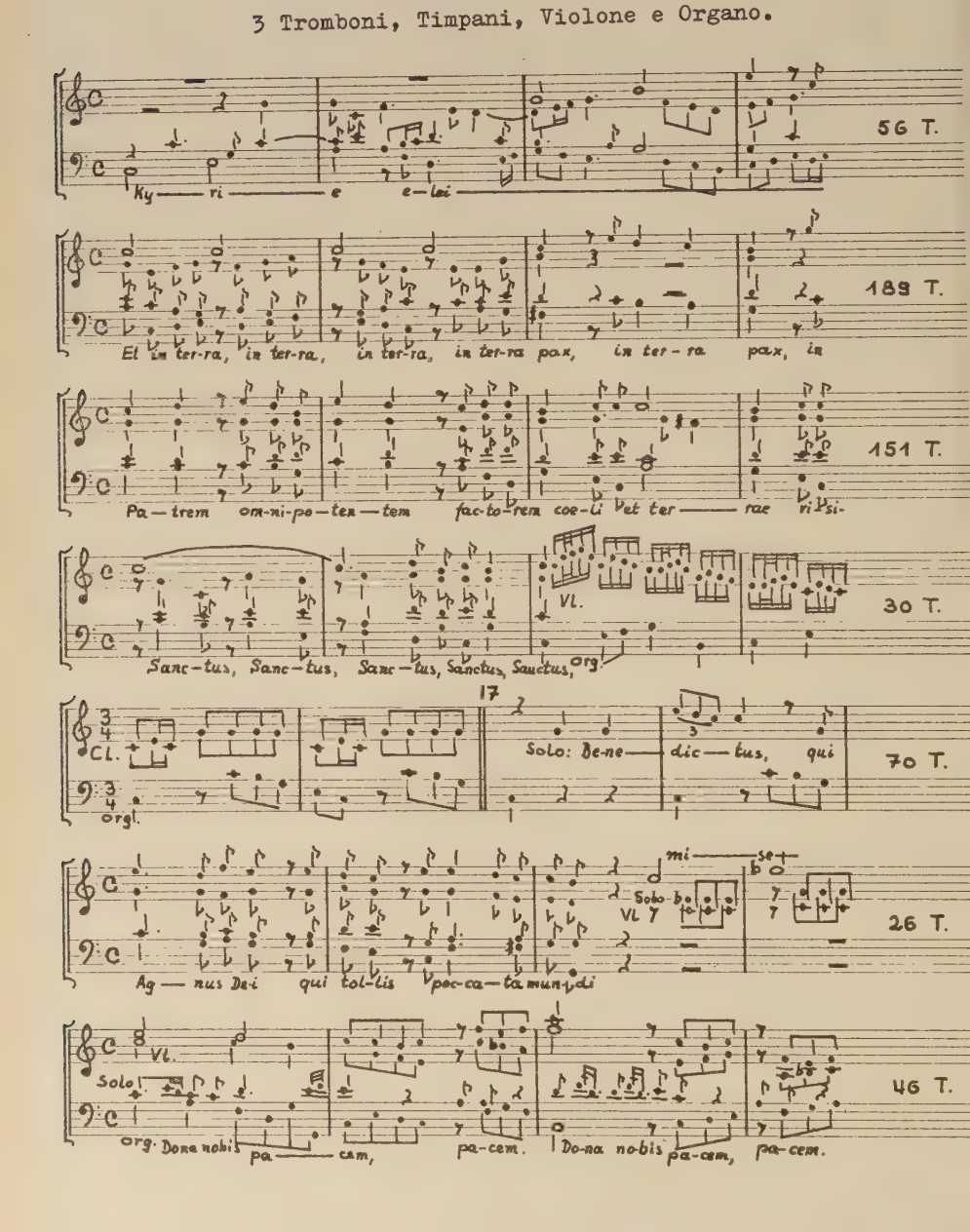
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
144 Bl. 211 x 325 mm mit 282 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 25

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 25

Conv. aus 29 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXVIII~~ XXV / Messa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / e / Tromboni obligati / D: C: / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella. / [zwischen "Violini" und "Clarini" rechts in Blei] 2 Trombe.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
122 Bl. 2o8 x 319 mm mit 24o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 415

Conv. aus 11 Stimmh., davon 9 zeitgenöss., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Nr. 1 / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni / 2 Clarini / Timpani / Violone / et / Organo. / Del: Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Clarinetto 1, Clarinetto 2, Vln., Org.
46 Bl. 22o x 34o mm mit 82 beschr. S., 12- bis 15-zeil. rastr., nicht pag., von mehreren unbek. Abschreibern geschrieben.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1296

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient, dessen 2. und 3. S. die Timp.-St. enthalten.

Titelblatt: Missa Solennis / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni / Es 2 Clarini C / Tympano / con / Organo. / Auth: Sig^{re}: Joanne Ernesto Eberlin Capellae / Maestro in Salzburg / [rechts unten] Ad Chorum / Höglwerth.

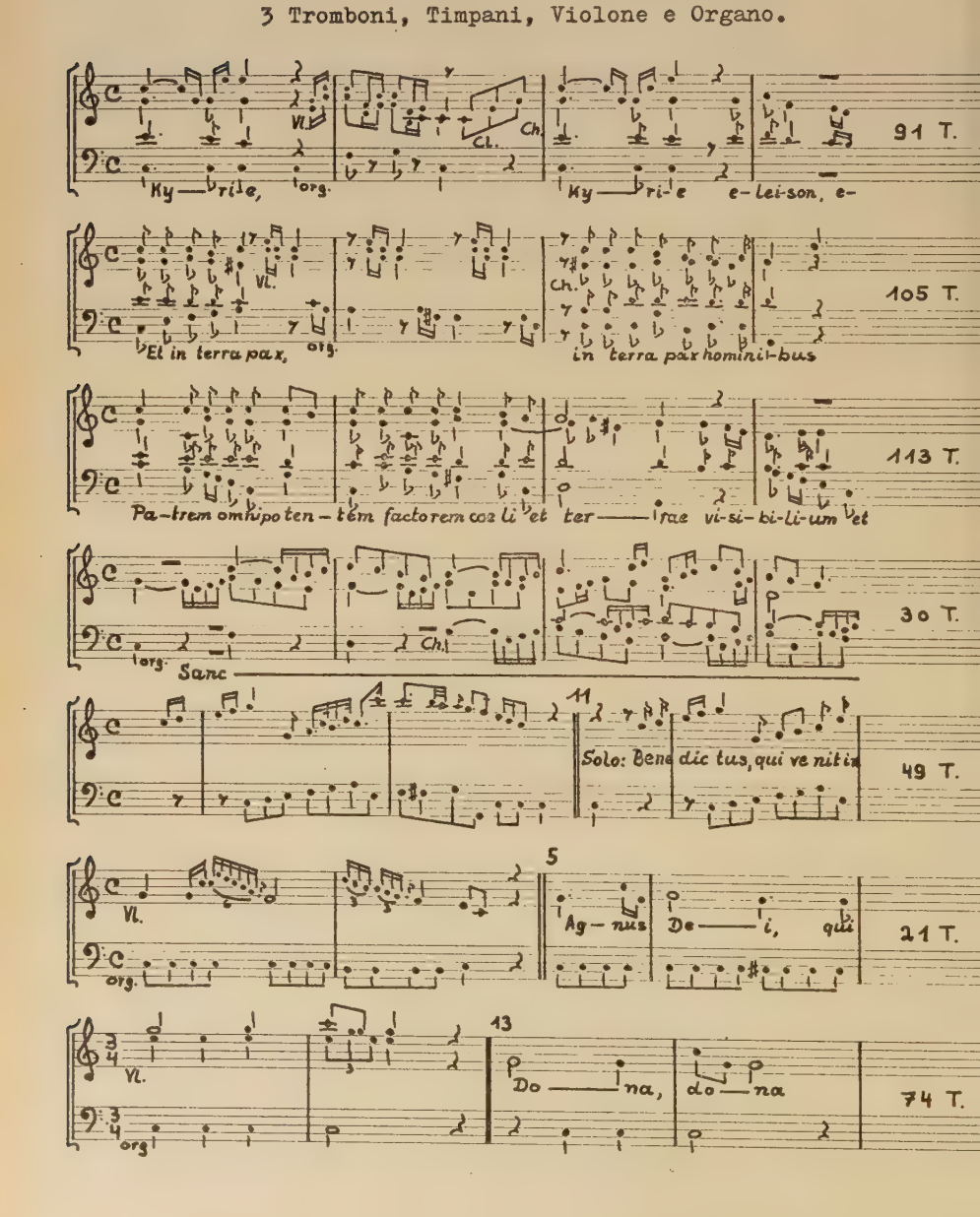
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Timp., Org.
29 Bl. 2o3 x 312 mm mit 53 beschr. S., Cl.-St. 14-zeil., sonstige St. 12- und 13-zeil. rastr., nicht pag., wohl von mehreren unbek. Abschreibern geschrieben.

Nr. 26

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 26

Conv. aus 29 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. ein neues Tbl. zeigt. In dem Conv. ein alter Bg.(stark beschädigt, frühere Conv.-Hülle) mit zeitgenöss. Tbl.

Titelblatt der früheren Hülle: ~~XXIX~~ XXVI / Missa a 4 voci Concertato / con / Violini, Clarini, Timpani / e / Tromboni obligati / Di Gio Ernesto Eberlin / Maestro di Capella 1752. / D: C:

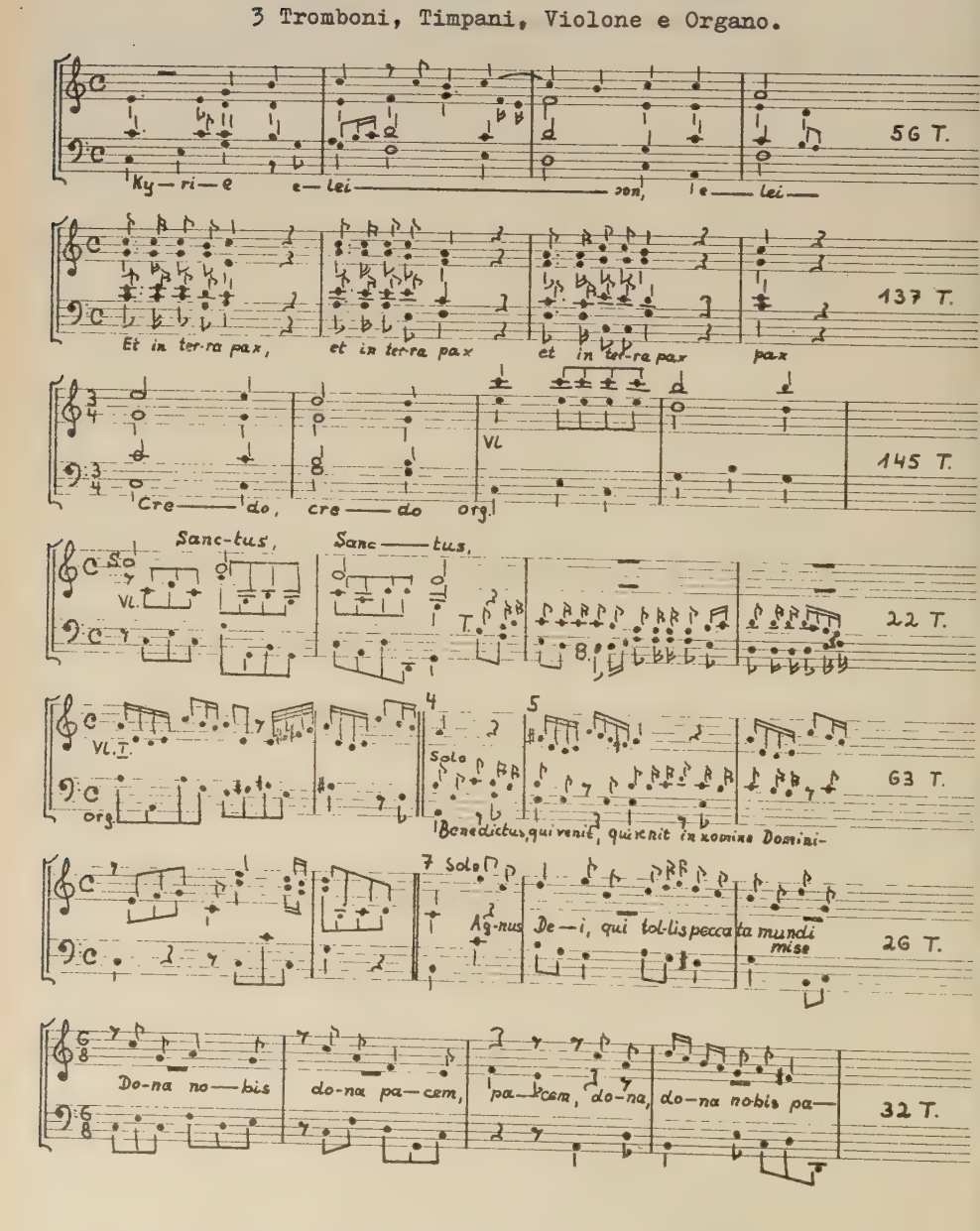
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 1. Ex. der Vl. 1 ist bezeichnet Vl. princ.
113 Bl. 21o x 323 mm mit 219 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 27

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 27

Conv. aus 28 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XXX [geändert in] XXVII / Missa / a / 4 Voci / Con Clarini / 2 Violini / Violino Princ: / Viola / Fagotto / Timpani / e / Organo / Da Ernesto Eberlin / D: C:

Die Worte "Missa", "Con Clarini" und "Da Ernesto Eberlin" sind von anderer Hand und mit anderer Tinte geschr. als die übrigen St.-Bezeichnungen. Sie könnten ein ursprüngliches Tbl. gebildet haben, das später ergänzt wurde.

Auf dem Tbl. unten: zu alt und zu lang / inutile / [rechts unten] ein nicht leserlicher Name und ein Datum [Herm.. / ... / ..7 Nov ?]

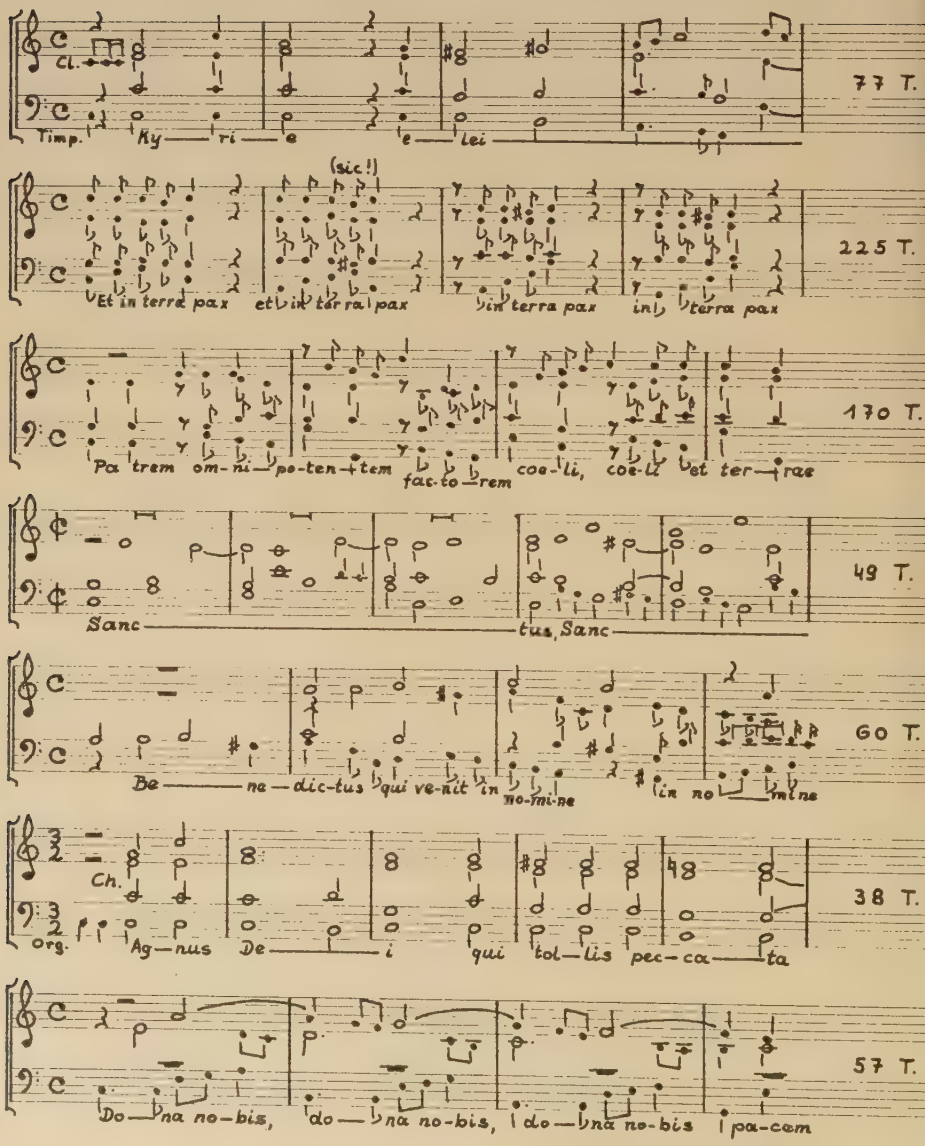
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
1o7 Bl. 21o x 322 mm mit 198 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von mehreren unbek. Abschreibern geschr.
Das 1. Exemplar der Vl. 1-St. ist bezeichnet "Violino 1mo Principale", die per la Batt.-St. ist bezeichnet "Ber [sic!] la Batutta", vor dem ersten "t" eine Rasur.

Nr. 28 a

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini,
2 Trombe, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 28

Conv. aus 3o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: XXXI [geändert in] XXVIII / Missa. / a / 4 Voci conc: / con / Violini, Viola obl: / Clarini e Timpani / con / Organo. / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Gentiluomo [ev. lesbar "Gentilhuomo"] e Maestro di Capella / di S: A: R: di Salisburgo. / [Mitte unten] D: C: / [von späterer Hand darunter die Bemerkung] zu lang.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
151 Bl. 2oo x 32o mm mit 295 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

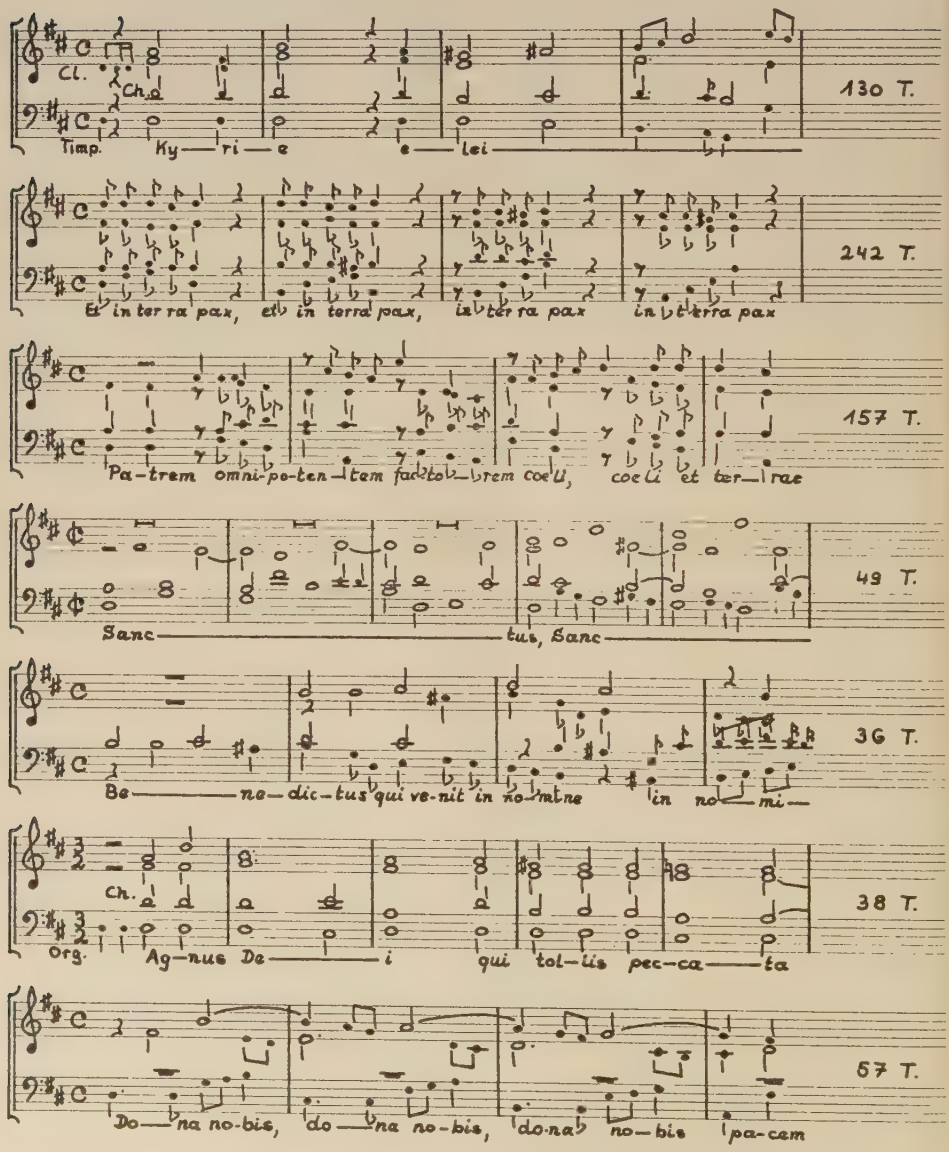
Nr. 28 b

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini al piac., Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 24, 428

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa in D: / a. / 4. Voci. / 2. Violini. / Viola. / 2. Clarini al piac: / Timpani. / Organo. / e / Violone. / [links unten] Del Sign: Ernesto Eberlin.

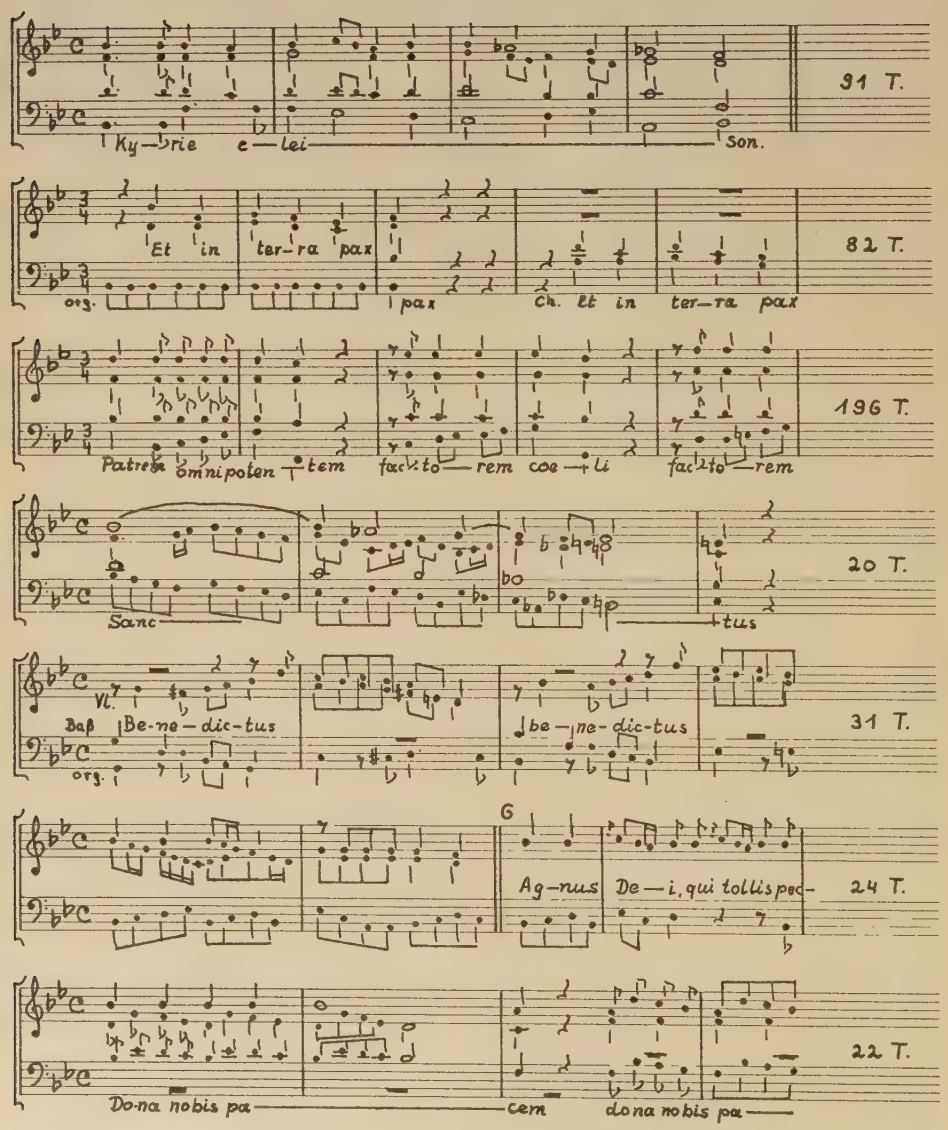
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln., Org. Die C.-St. ist bezeichnet Soprano, die St. von Cl. und Timp. tragen den Zusatz "ex D" und sind entsprechend in C-dur geschr.
47 Bl. 23o x 345 mm mit 89 beschr. S., teils lose liegend, teils geheftet, von einer unbek. Hand geschr., mit wechselndem Raster: Voc.-St. 11-, Vl.-, Vla.-, Vln.- und Org.-St. 12-, Cl.- und Timp.-St. 13-zeil. rastr.

Nr. 29

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 29

Conv. aus 25 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXII~~ / XXIX / Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 9o Bl. 221 x 321 mm mit 177 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 425

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa St. Vincentii / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola obl: / 2 Tromboni / Organo / con / Violone / [unten] Auth. Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Trb. Alto, Trb. Tenore, Vln., Org. 31 Bl. 23o x 345 mm mit 55 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) A KR, Sign. L 142

In einen Pappeinband geb. die Partituren der Messen Nr. 38 (siehe auch dort, S. 1o8 f.) und Nr. 29, beide von der Hand des P. Placidus Fixlmillner geschr., Tbl. + 56 Bl. mit 111 beschr. S., Querformat, 1o-zeil. rastr., Paginierung der Bl.: Bl. 1 pag. "1", Bl. 2 fol. "2", Bl. 3 und 4 nicht fol., Bl. 5 fol. "3", Bl. 6 fol. "4", Bl. 7 und 8 nicht fol., etc.

Titelblatt des Gesamtbandes: Duae Missae / Ex A, & B. / a 4. Voci / Canto, Alto, / Tenore, Basso. / Violino Primo / Violino Secondo, Viola, / Con Organo. / Del Sig$_{no}$: Giovanne Ernesto Eberlin. / Organista di Corte in Salisburgo. / P. Placidus Fixlmillner Profess: Cremifan: [?]

Die Part. der Messe Nr. 29 beginnt fol. 32 r., sie umfaßt 25 Bl. mit 29 beschr. S., 1o-zeil. rastr. Auf jeder S. 1 Akkol. mit 8 Systemen, je ein leeres System oben und unten. Auf der 1. S. Titel und Besetzung:

Missa S. Vincentii a 4. Voci, 2. Violini, Viola, e Basso.

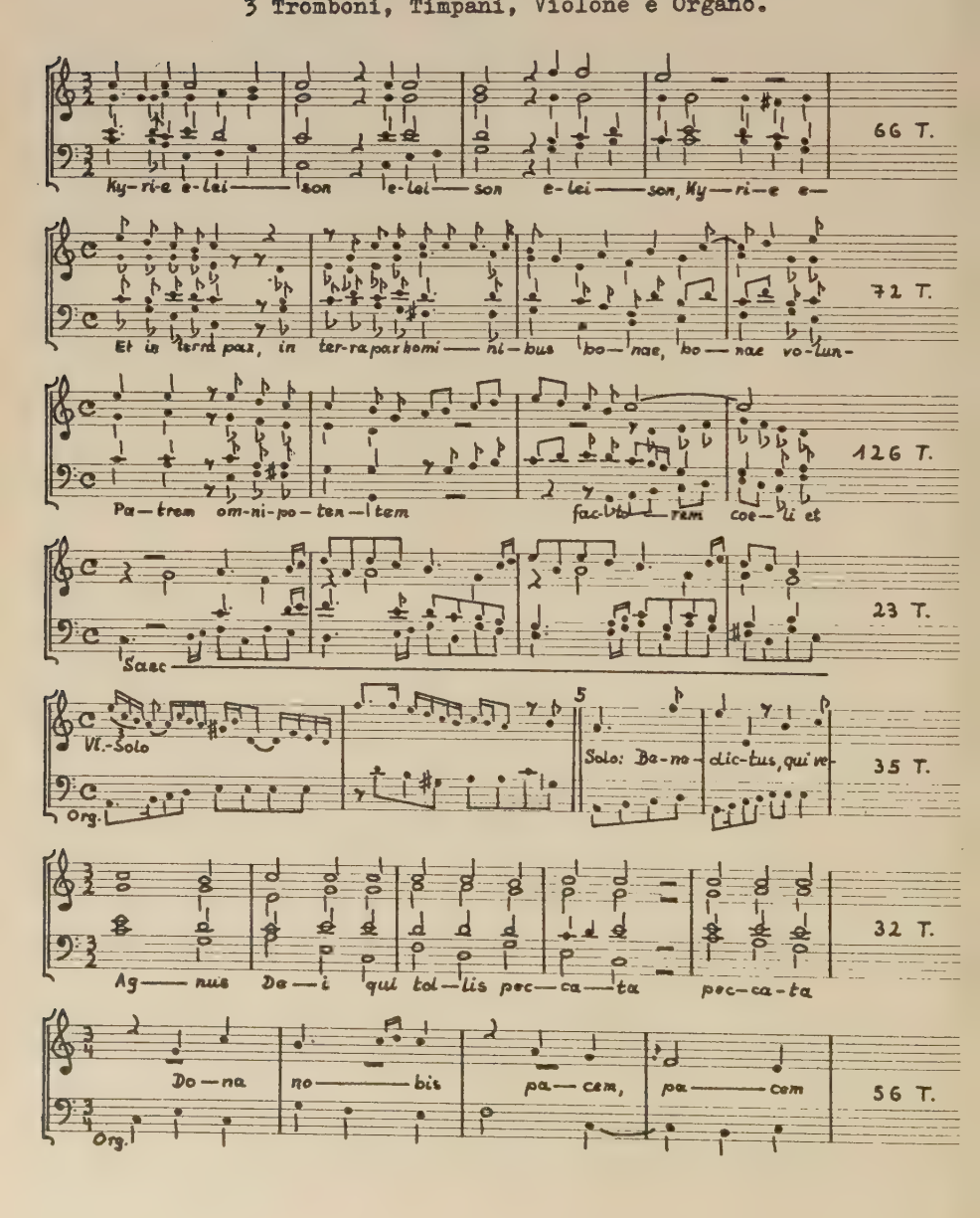
Nr. 30

Missa solennis

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini,

3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 3o

Conv. aus 26 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXIII~~ XXX / Missa solemnis / a / 4 Voci / Violino Principale / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani non oblig. / Fagotto / 3 Tromboni / e / Organo / [unten links] D: C: / Del Sign^re Ernest Eberlin / Maestro di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org. rip., per la Batt.
86 Bl. 2o7 x 314 mm mit 165 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 411

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): + / Missa. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / 3. Tromboni. / 2. Clarini. / Timpani / Organo e Violone. / Del Sign. Eberlin. [Hinter Tromboni, Clarini und Timpani eine Klammer und danach] al piac.

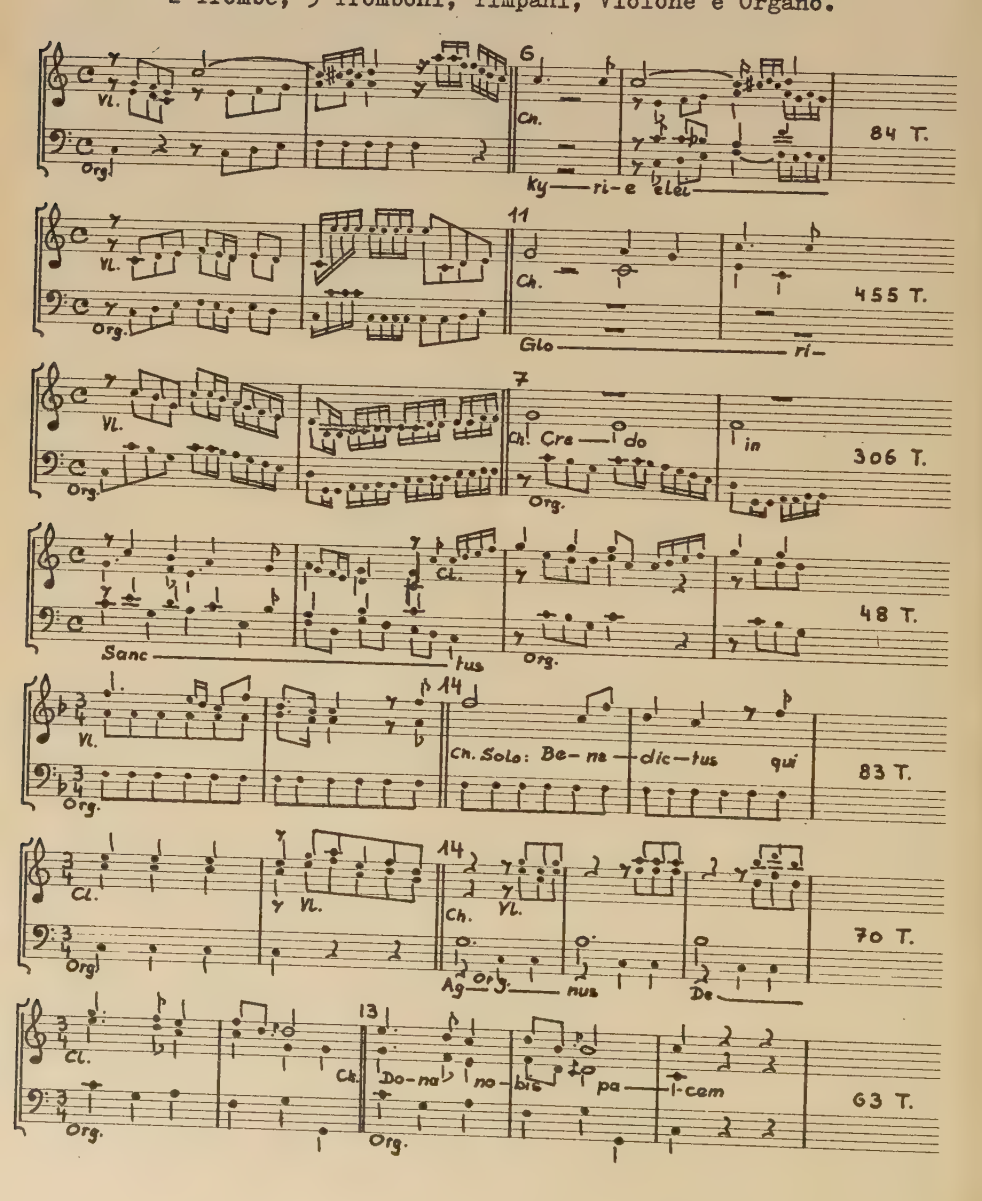
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. Alto, Trb. Tenore, Trb. Basso, Timp., Org., Vln. Die voc.-St. haben den Zusatz "conc."
Cl. 1 und C. 2 fehlen.
38 Bl. 225 x 3o5 mm mit 64 beschr. S., 11-zeil., einige S. 12-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 31

Missa solennis

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Oboi, 2 Clarini,
2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 31

Conv. aus 31 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXV~~ / XXXI / Missa Solennis / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / 3 Tromboni / e / Organo / D: C: / [links unten] Del Sig^re^: Ernesto Eberlin Maestro / di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

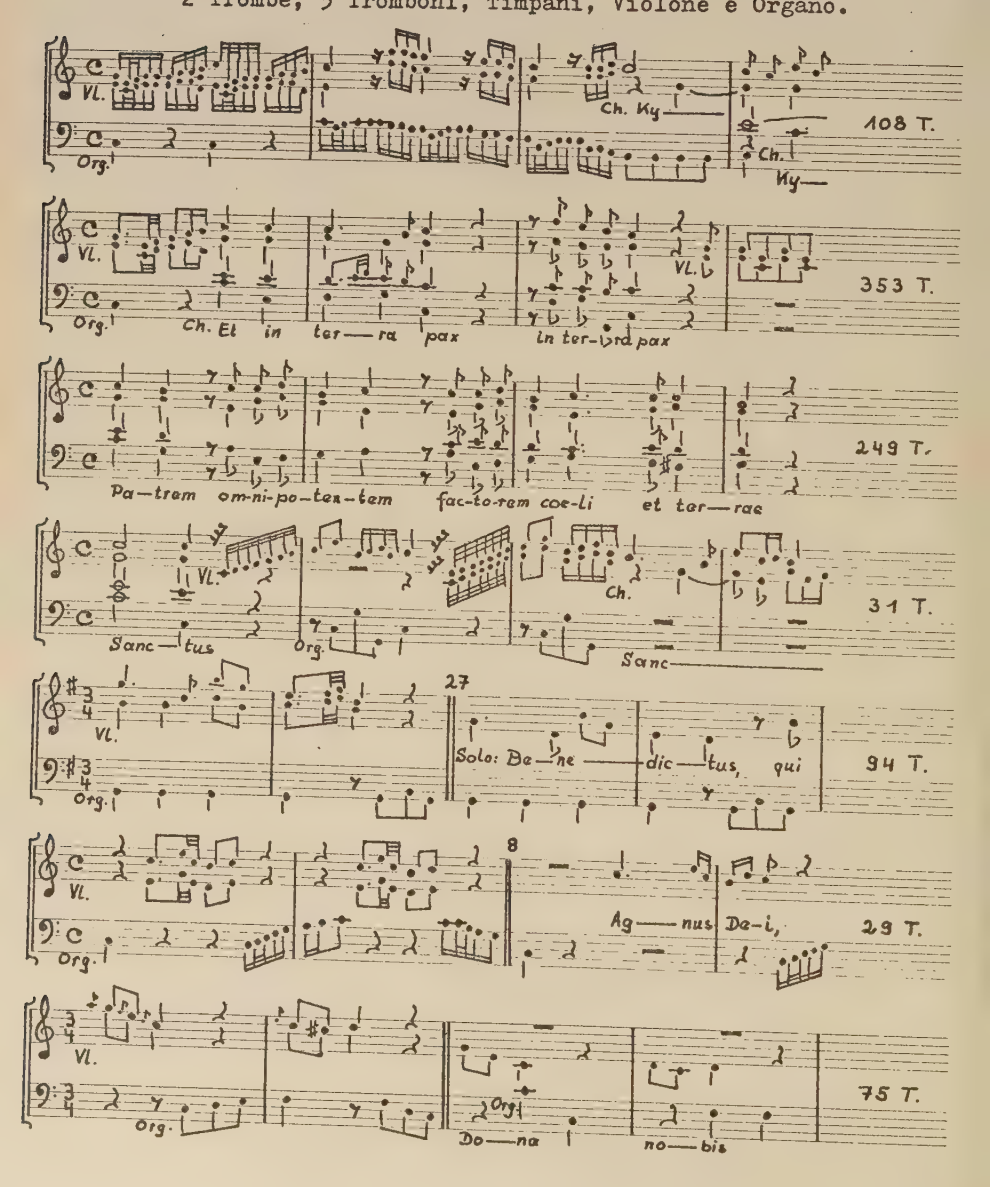
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 188 Bl. 2o9 x 313 mm mit 37o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., Hs. nicht einheitlich, mehrere unbek. Abschreiber.

Nr. 32

Missa solennis

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Flauti (Oboi), 2 Clarini, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 32

Conv. aus 31 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXVI~~ / XXXII / Missa Solennis in C / a / 4 Voci / 2 Violini Princip: / 2 Clarini / 2 Trombe / 2 Flauti / Timpani / e / Organo / D: C: / [unten] Del Sig^re^: Ernesto Eberlin Maestro / di Capella di S: A: R: / a / Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, (jeweils das 1. Exemplar ist bezeichnet "..Principale",), Vla., Fl. 1, Fl. trav. 2, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org. rip., per la Batt.
176 Bl. 2o8 x 31o mm mit 338 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., mit Ausnahme der Fl.-St. von einer unbek. Hand geschr.
Die beiden Fl.-St. (je 1 Bl.) stammen von einer anderen Hand. Auf der Vord.-S. der Bl. ist jeweils ein "Laudamus" (Duett C. + A., 2. Abschnitt des Gloria) für Flöte in A-dur statt in G-dur, auf der Rücks. der Bl. jeweils ein "Domine" (T.- und C.-Solo, 4. Abschnitt des Gloria) für Oboe in G-dur statt in F-dur notiert.

B) GB Lbm, Sign. Add. 41,633

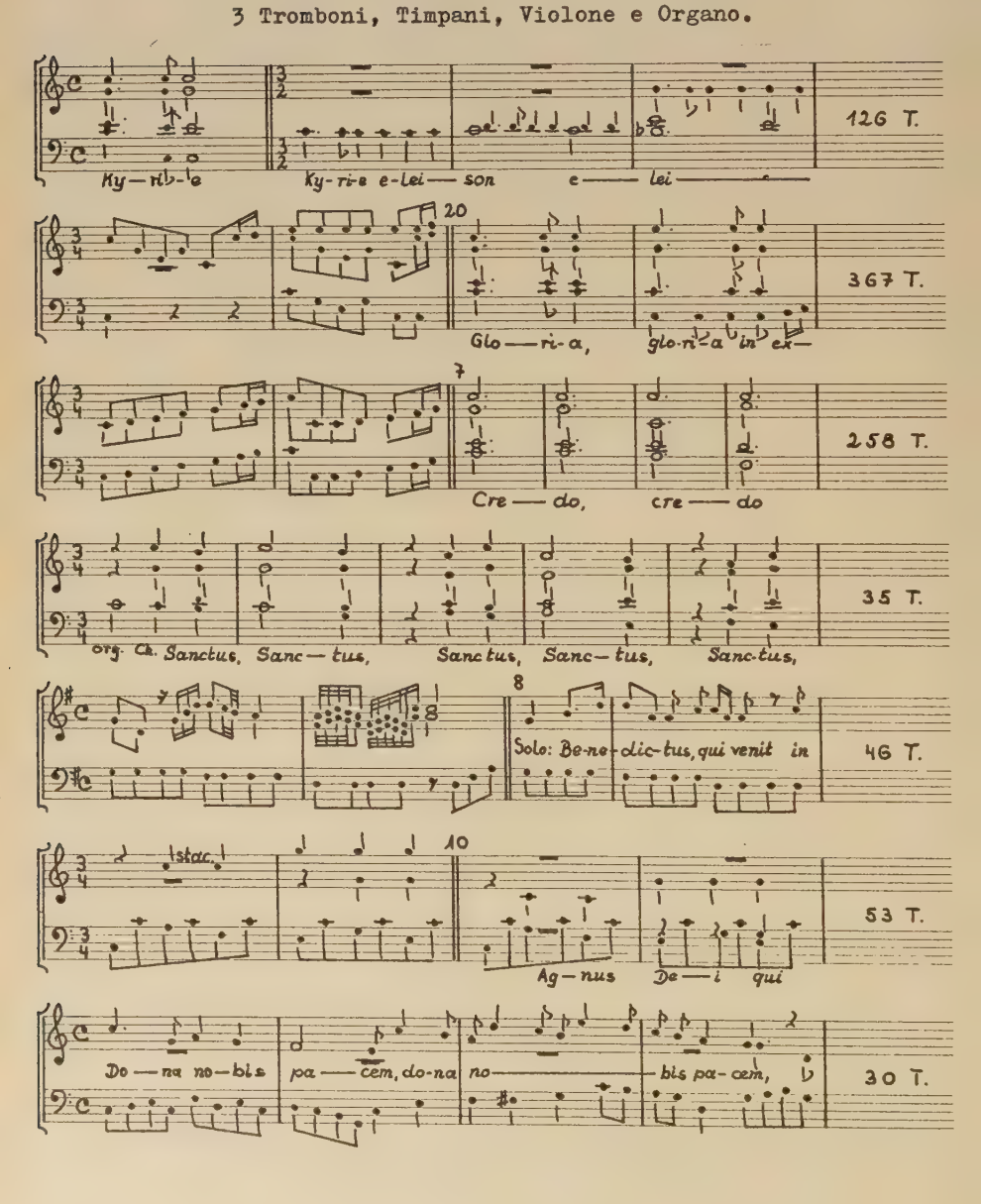
Auf den Bl. 74 v. - 76 v. dieser Hs. findet sich die Kyrie-Schlußfuge der Messe in W. A. Mozarts eigenhändiger Spartierung, K.-V. Anh. 1o9^VI^, dort die Nr. 18. (Lt. K.-V. 41 Takte, in A Sd nur 4o Takte!)

Nr. 33

Missa solennis

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 33

Conv. aus 3o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXVII~~ / XXXIII. / Missa Solennis in C / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Clarini / 2 Trombe / Timpani / e / Organo / D: C: / [unten] Del Sig^{re}: Ernesto Eberlin Maestro / di Capella di S: A: R: a Salisburgo.

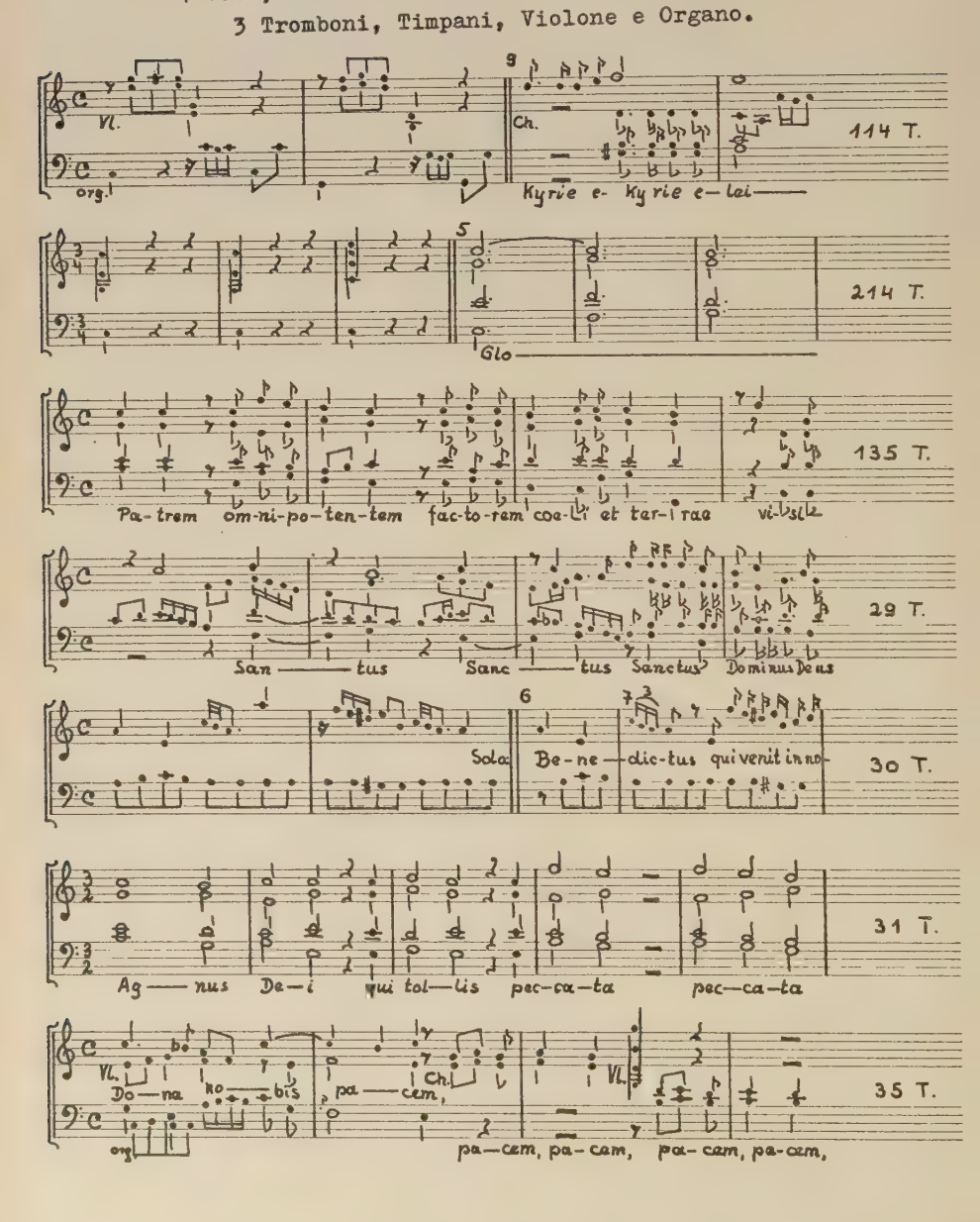
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
168 Bl. 21o x 317 mm mit 333 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 34

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 34

Conv. aus 3o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXVIII~~ / XXXIV / Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / 2 Clarini / 2 Trombe / Timpani / 3 Tromboni / e / Bassi soliti / D: C: / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Gentilhuomo e Maestro di Capella / di S: A: R: di Salisburgo / [rechts oben in Blei] 1765 6. Jan: / 1763.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
138 Bl. 2o4 x 316 mm mit 27o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 24, 43o

Conv. aus 17 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): + / Missa in C. / a / 4. Voci. / 2. Violini. / Viola. / 2. Clarini conc. / 2. Trombe. / Del Sign. Ernesto Eberlin. [Hinter Trombe und Tromboni eine Klammer und danach] al piac.

Vorh. St.: C., A., T., B., alle bezeichnet "Concerto", Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Vln., Org.
72 Bl. 228 x 3o8 mm mit 129 beschr. S., Vln.-St. und die St. der Trb. 12-zeil. rastr. und von einer Hand geschr., alle übrigen St. 1o-zeil. rastr., von einer anderen, unbek. Hand geschr.

C) GB Lbm, Sign. Add. 41,633

Auf den Bl. 77 r. - 78 v. dieser Hs. findet sich die "Gloria"-Schlußfuge über "Cum Sancto Spiritu" in W. A. Mozarts eigenhändiger Spartierung, K.-V. Anhang 1o9^{VI}, dort die Nr. 19.

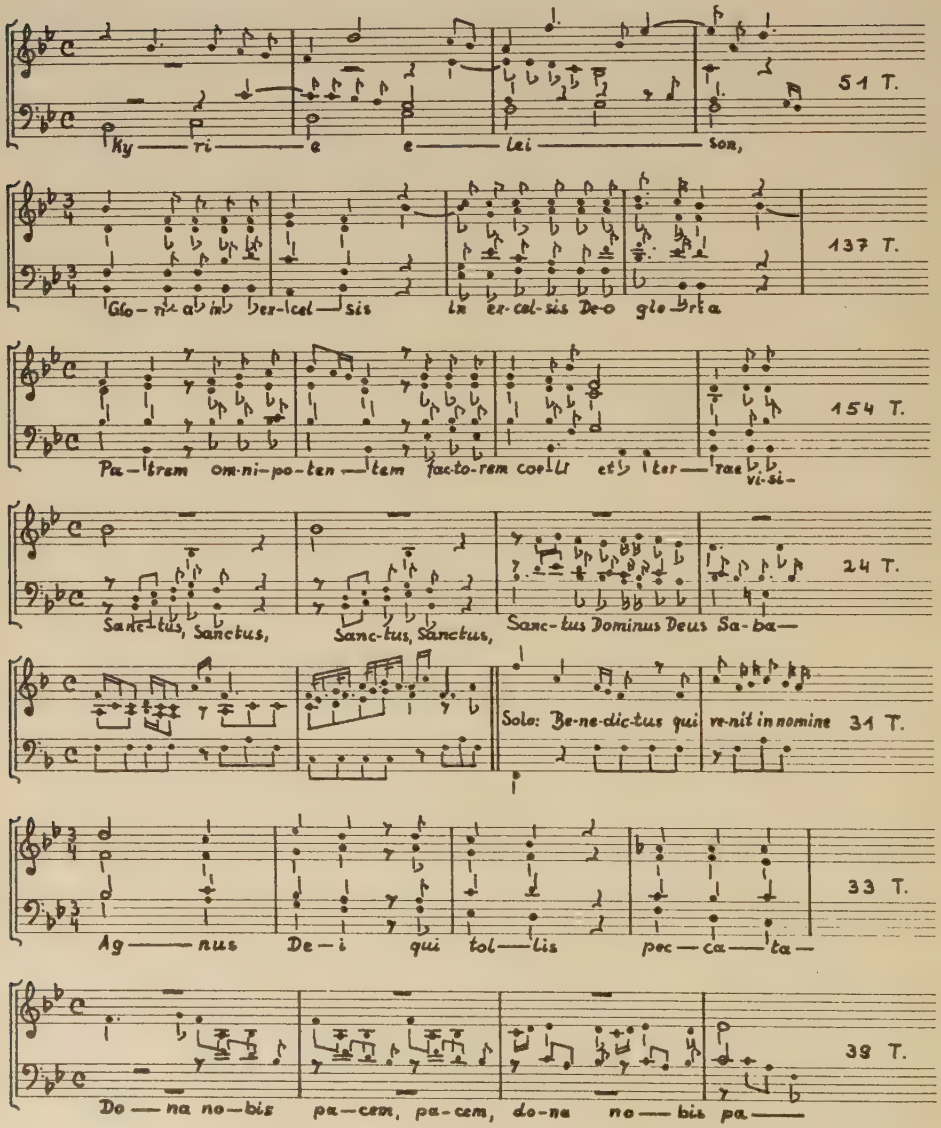
Nr. 35

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 35

Conv. aus 28 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXIX~~ / XXXV / Missa / Pro Festis Natalitiis / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Clarini / Timpani / e / Organo / D: C: / [links unten] Del Sig^re^: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / di S: A: R: a Salisb.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt.
94 Bl. 222 x 3o7 mm mit 184 beschr. S., 1o- und 11-zeil. rastr., nicht pag., auf besonders dickem Papier von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 414

Conv. aus 14 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Nr. 3. / Missa. / a / 4. Voci / 2. Violini / Viola obl: / 2. Tromboni / 2. Clarini / Tympani / Violon / et / Organo. / [Mitte unten] Del: Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Timp., Vln., Org.
46 Bl. 2o5 x 314 mm mit 79 beschr. S., 2 Bl. (St. der Vl. 2) 312 x 226 mm mit 4 beschr. S., Trb.-St. 11-zeil., alle anderen St. 1o-zeil. rastr., nicht pag., Hs. einheitliches Papier, jedoch mehrere unbek. Abschreiber.

C) A LB, Kat. Nr. 11,4

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa + in B: Fa / a 4 voci concertate / con / Violini, Viola, e Clarini / Timpani / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella. / [Über der 1. Zeile in Blei] Pastoralis.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln., Org.
45 Bl. 22o x 3o5 mm mit 88 beschr. S., 1o- und 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

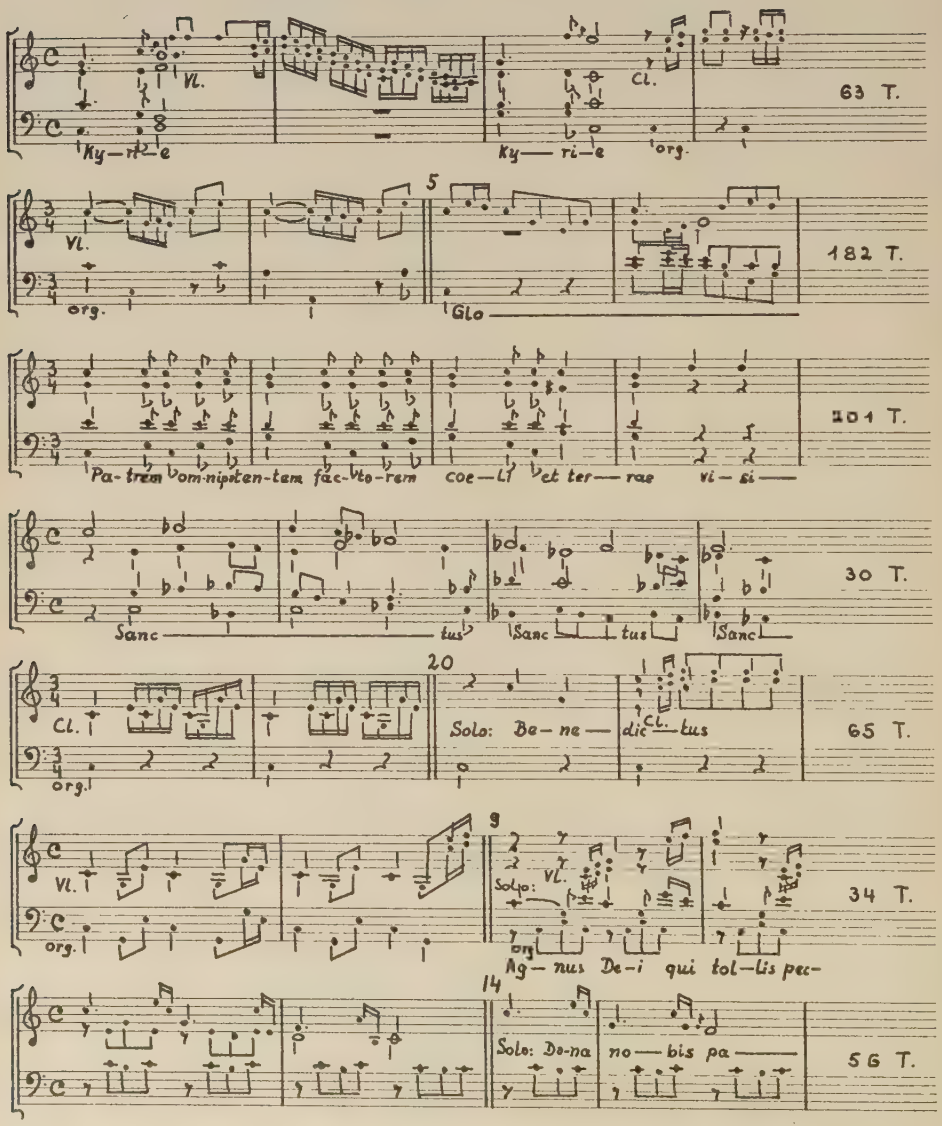
Nr. 36

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini,

2 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 36

Conv. aus 28 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: ~~XXXX~~ / XXXVI / Mesa di Natale / Del Sign^{re}: nostro Jesu Xto / a / 4 Voce / 2 Violini / 2 Clarini / 2 Trombe / Timpani / Ripieni / e Bassi Soliti / [links unten] Del Sig: Ernest Eberlin / Maest: di Capella di / S: A: R: di Salisburgo / D: C: / Part. 29 ß.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Fag., Vln., Org. rip., per la Batt.
111 Bl. 212 x 324 mm mit 217 beschr. S., dazu in der 1. St. der Vl. 1 ein Bl. eines Cl.-Solos "Domine", 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A KR, Sign. B, 23, 413

Conv. aus 18 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Nr. 2. / Missa. / a / 4. Voci / 2. Violini / 2. Tromboni / 2. Clarini / Tympani / Violon / et / Organo. / [links unten] Del: Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Timp., Vln., erleichterte Cl. 1 und 2, dazu Clarinetto I und II, für das Benedictus Fagotto I und II. Org.-St. fehlt.
76 Bl. 22o x 295 mm mit 137 beschr. S., 9- und 1o-zeil. rastr., nicht pag., Hs. nicht einheitlich, mehrere unbek. Abschreiber.

C) A LB, Kat. Nr. 11,3

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa in C / a / 4 Voci. / 2 Violini / 2 Tromboni obl / 2 Trombae ad lib. / et / Organo. / [Mitte unten] Aut. Eberlin / Descripst Jos. Langthaler 1751.

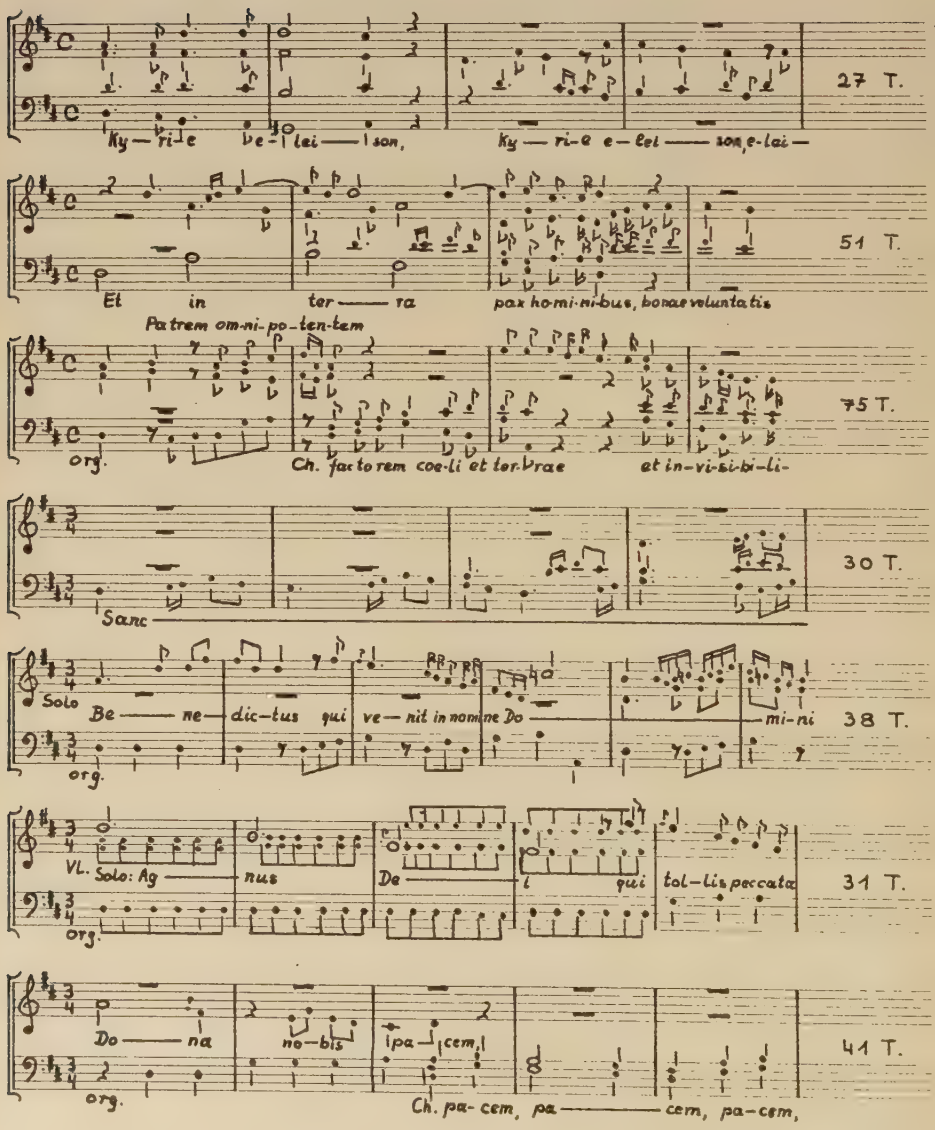
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 2, Trb. 3, Org.
47 Bl. 225 x 355 mm mit 92 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., Hs. des Josef Langthaler.

Nr. 37

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 37

Conv. aus 2 verschiedenen Abschriften a und b, a bestehend aus 24, b aus 15 zeitgenöss. Stimmh., beide in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. (wohl ursprünglich zu a) dient. Die Stimmh. von b sind wiederum in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. ebenfalls als Tbl. (wohl ursprünglich zu b) dient.

Titelblatt a: XXXVII [NB.] / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / D: C: / [rechts unten] Di Sigre: Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., je 2 x rip., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Fag., Vln., Org., Org. rip., per la Batt. 63 Bl. 2o9 x 313 mm mit 125 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Titelblatt b: XXXVII [NB.] / Missa ex D ma. / a / 4 Voc. conc. / 2 Violini / 2 Cornu / 2 Tromboni / Organo e Violone / [unten] Ernesto Eberlin / Maestri di Capella / di Salisb: / Ad Missam.

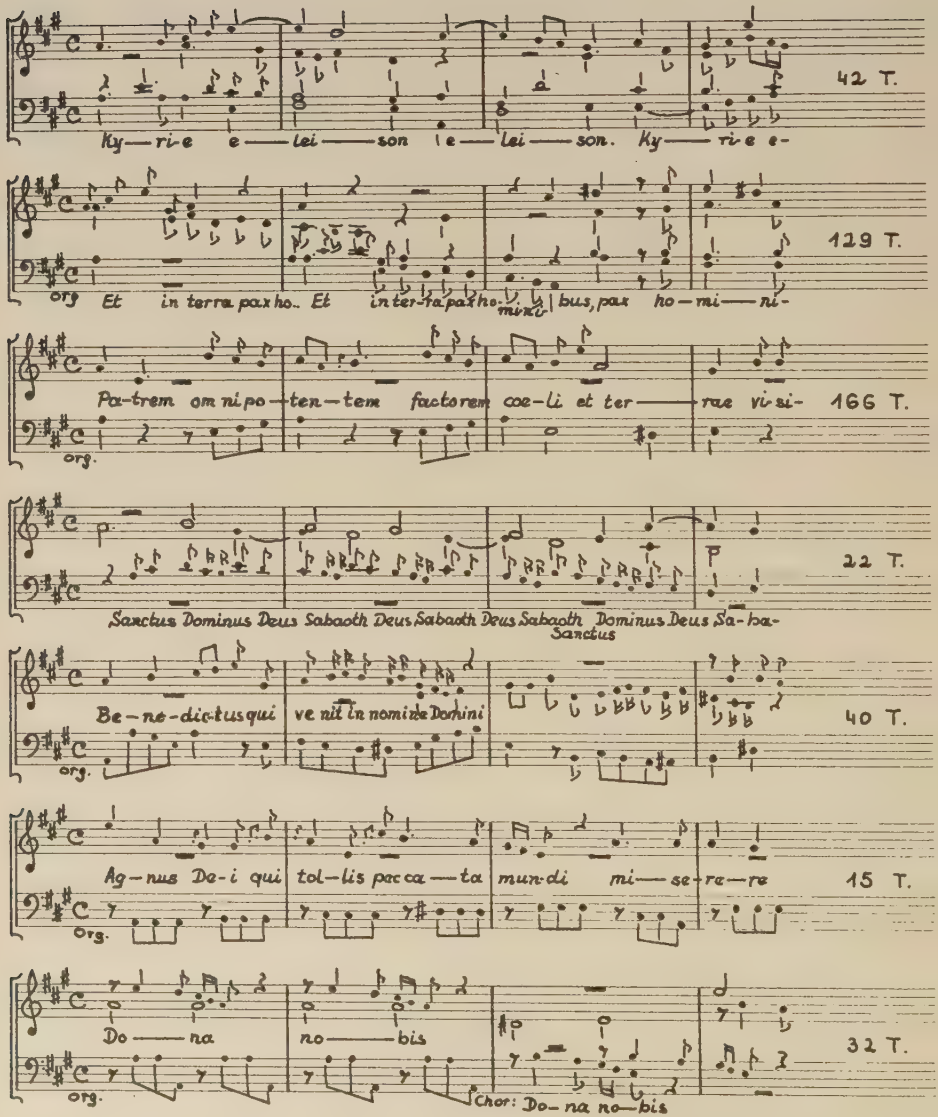
Vorh. St.: C., A., T., B., je 1 x conc., Vl. 1, Vl. 2, je 2 x, Cornu 1, Cornu 2, Trb. 1, Trb. 2, Fag., Vln., Org.
32 Bl. 224 x 3o8 mm mit 6o beschr. S., 1o-, 11- und 12-zeil. rastr., nicht pag., von mehreren unbek. Abschreibern geschr.

Nr. 38

Missa

B

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. 38

Zur Zeit nicht auffindbar.

B) A KR, Sign. B, 24, 435

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa S. Amandi / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Tromboni / Organo / e / Violone. / [links unten] Del Sign. Eberlin 1784 / [in Blei von anderer Hand] Diese Zahl hat P. Georg von der Rückseite dieses Umschlages. Die Schrift ist aber bedeutend älter.

Rückseite des Titelblattes (= S. 2 des Umschlag-Bg.): Missa / Eberlin / 1784.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
35 Bl. 228 x 345 mm mit 62 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) A KR, Sign. L 142

In einen Pappeinband geb. die Partituren der Messen Nr. 29 (siehe auch dort, S. 9o f.) und Nr. 38, beide von der Hand des P. Placidus Fixlmillner geschr., Tbl. + 56 Bl. mit 111 beschr. S., Querformat, 1o-zeil. rastr., Paginierung der Bl.: Bl. 1 pag. "1", Bl. 2 fol. "2", Bl. 3 und 4 nicht fol., Bl. 5 fol. "3", Bl. 6 fol. "4", Bl. 7 und 8 nicht fol., etc.

Titelblatt des Gesamtbandes: Duae Missae / Ex A, & B. / a 4. Voci / Canto, Alto, / Tenore, Basso. / Violino Primo / Violino Secondo, Viola, / Con Organo. / Del Sig$_{no}$: Giovanne Ernesto Eberlin. / Organista di Corte in Salisburgo. / P. Placidus Fixlmillner Profess: Cremifan: [?]

Die Part. der Messe Nr. 38 beginnt auf Bl. 1 r., endet auf Bl. 31 v. (= "17a v."), umfaßt also 31 Bl. mit 62 beschr. S., 1o-zeil. rastr., auf jeder S. 1 Akkol. mit 8 Systemen, je ein leeres System oben und unten.

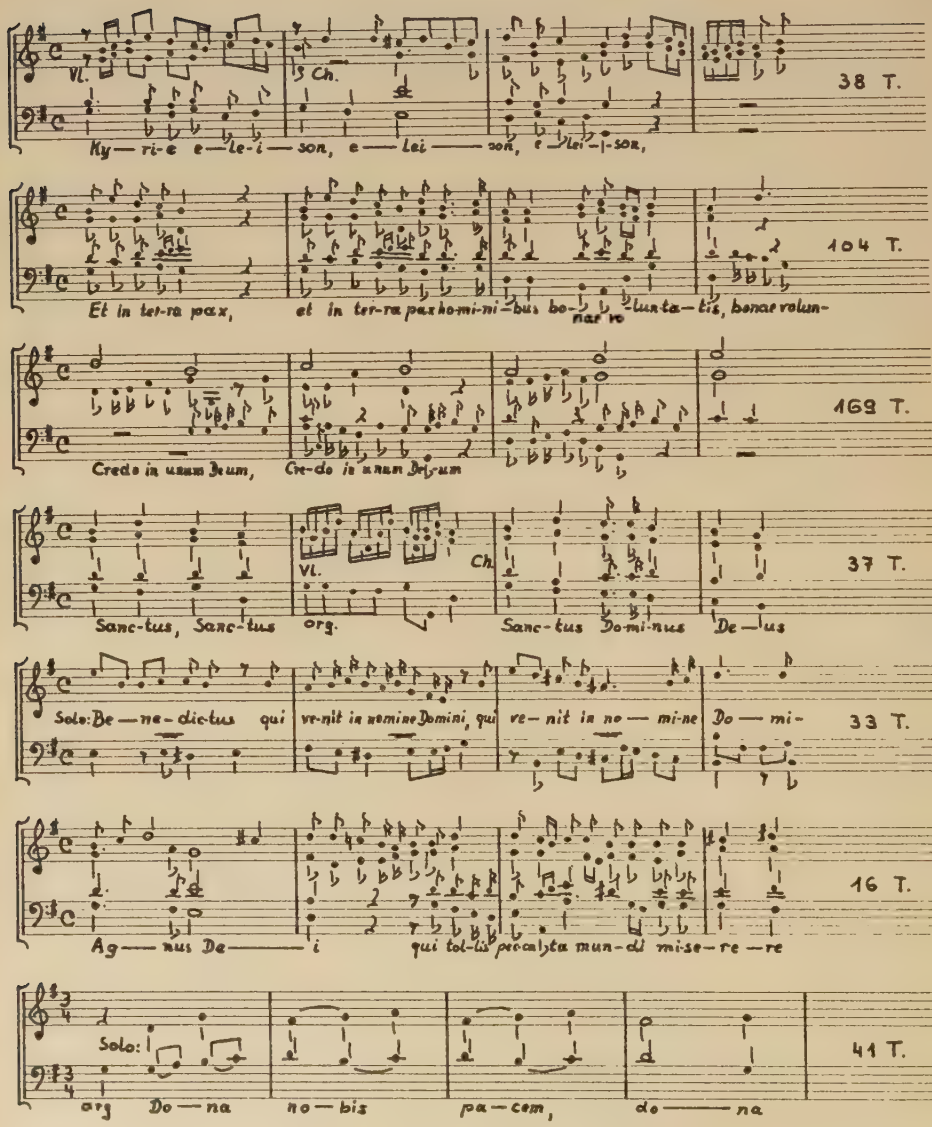
Auf der 1. S. über und in der oberen Leerzeile: Sancti Amandi / Missa a 4 Voc: 2 VV: 1 Viola e Organo.

Nr. 39

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 14, 332

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (neueren Datums): Missa in G (S. Desiderii) / a / 4 voci / 2 Violini / Viola / Organo e Violone / Eberlin Ernest.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vln., Org.
36 Bl. 2o5 x 315 mm mit 7o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A LB, Kat. Nr. 13,16

Zur Zeit nicht auffindbar.

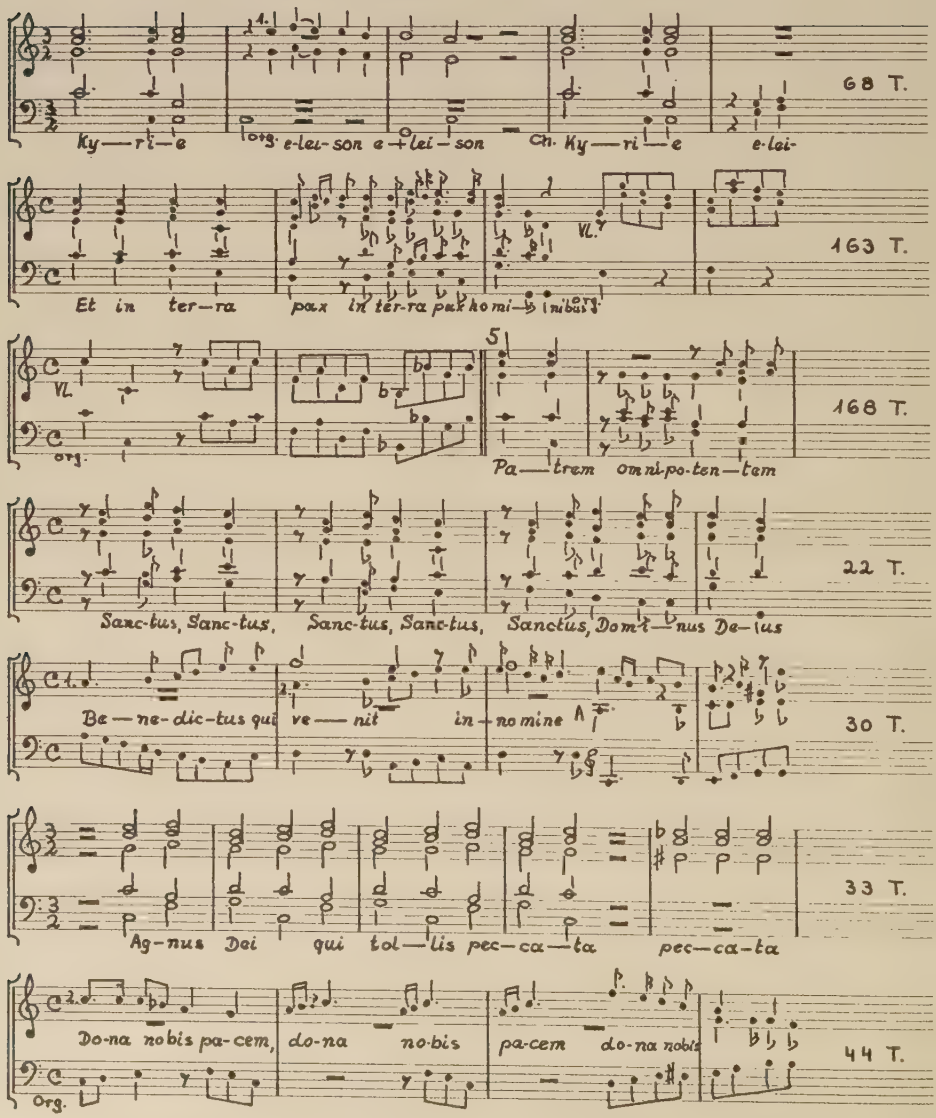
Nr. 40

Missa

a

5 Voci, 2 Violini, 2 Clarini,

3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 23, 416

Conv. aus 15 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (Hs. des P. Georg Pasterwiz): Missa / a / 2. Canti. Alto. / Tenore. Basso. / 2. Violini. / 2. Clarini. / 3. Tromboni. / Timpani. / Organo e Violone. / [unten] Del Sign. Giov. Ernesto Eberlin. / [Hinter Tromboni und Timpani eine Klammer und danach] al piac. / [Neben der Sign. oben rechts ein späterer Zusatz] wenn kein Credo ist.

Vorh. St.: C. 1mo, C. 2do, A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Vln., Org.
Die St. von A., T. und B. haben den Zusatz "conc."
47 Bl. 215 x 34o mm mit 9o beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A LB, Kat. Nr. 14,17

Conv. aus 16 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa S: Eustachii. / a / C. A. T. B. / Violini 2. / Clarini 2. / Tympano. / Trombon 3. / Con / Organo ed Violone. / [unten rechts] Del Sig. / Eberlin.

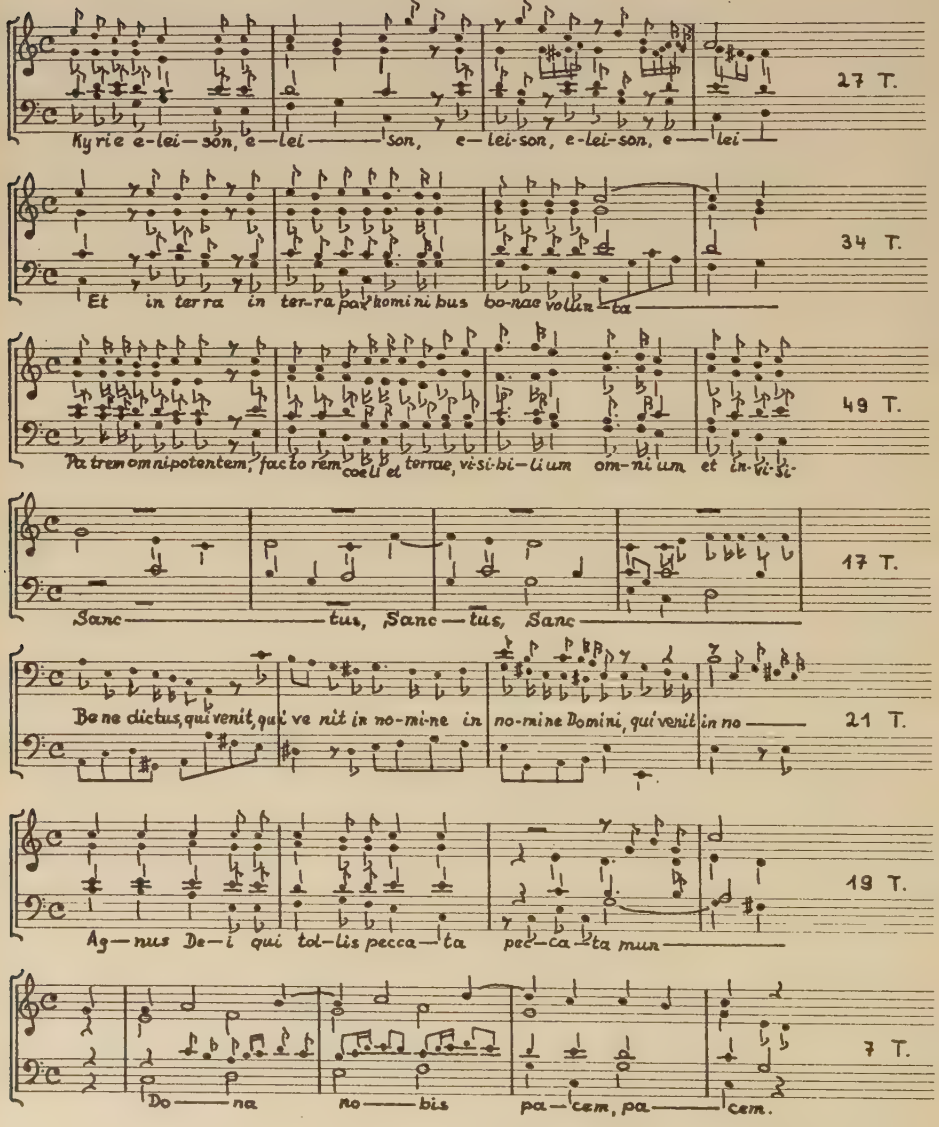
Vorh. St.: C. 1mo, C. 2do, A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Vln., Org., per la Batt.
55 Bl. 2oo x 31o mm mit 1o8 beschr. S., 1o- und 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

Nr. 41

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 23, 418

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / a / Canto, Alto / Tenore, Basso / Violinis 2 / Clarinis 2 / Timpano / con / Organo e Violone / [unten] Sign. Ernesto Eberling

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Timp., Org., Vln.
15 Bl. 214 x 334 mm mit 28 beschr. S., 1o-zeil. rastr., 2 Bl. (Vln.-St.) 21o x 328 mm mit 4 beschr. S., 12-zeil. rastr., alle St. nicht pag., Vln.-St. von anderer, wohl späterer Hand, sonstige St. von einer unbek. Hand geschr.

B) A Sn, Sign. I, 39

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / 2 Clarini ad lib: / con / Organo / [links] Di Ernesto Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Org.
14 Bl. 2o8 x 317 mm mit 28 beschr. S., 12-zeil., Cl.-St. 1o-zeil. rastr., später pag.: fol. a 1-4 (Voc.-St.), fol. b 1-5 (Instr.-St.), von einer unbek. Hand geschr.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1299

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / brevissima / a / 4 Vocibus / 2 Violinis Concert. sed n. necessariis / 2 Clarinis et Tympano / ad libitum / cum / Organo / [links] Auth: D: Joan. Ernesto Eberlin / aulico organ: Salisburgi. / [rechts unten] In usum Jos. Münster / Reg. Chori.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Timp., Org.
15 Bl. 21o x 316 mm mit 29 beschr. S., 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232[r]

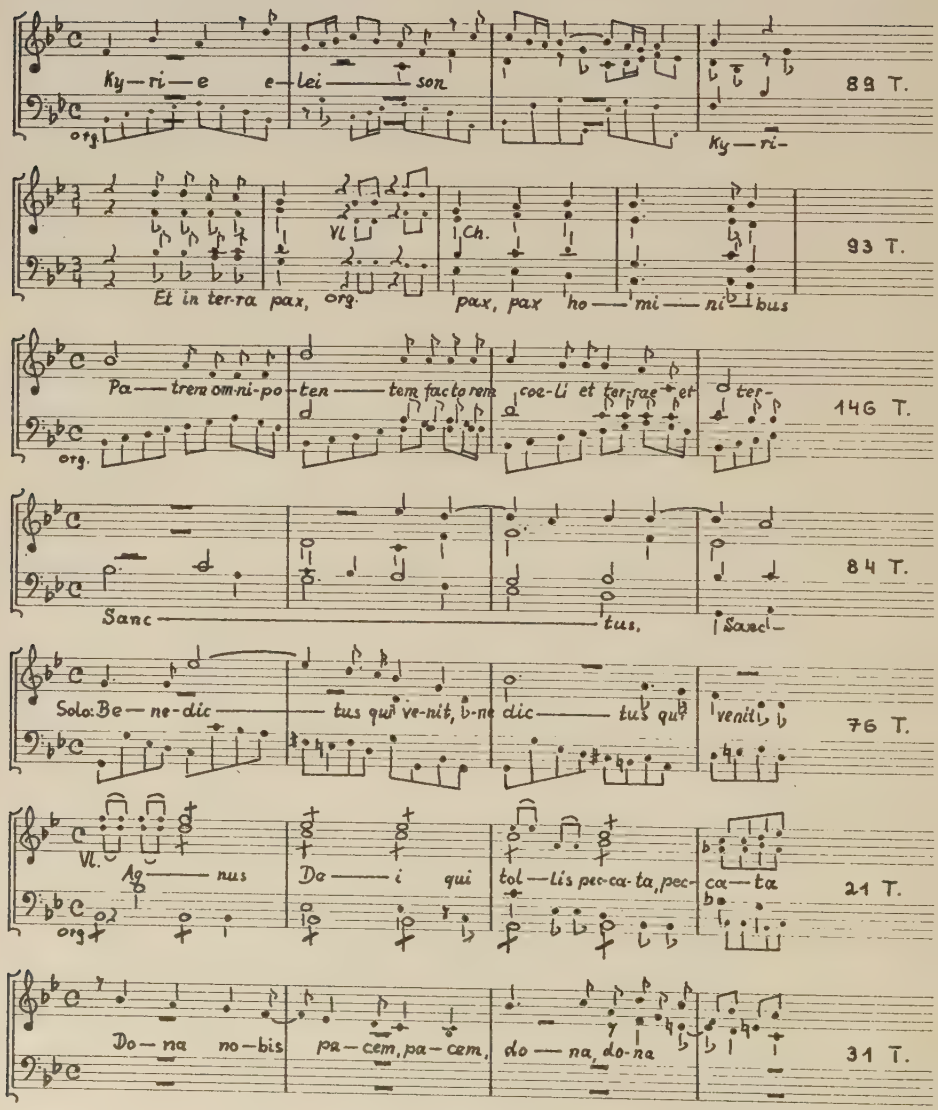
Beschreibung siehe S. 117 unten

Nr. 42

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 23, 426

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / S. Jacobi / a. / 4 Voci / 2 Violini / Viola / Organo / con / Violone / [unten links] Del Sig: Ernesto Eberlin / Maestro di Capella / di S: A: R: a Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vln., Org. Die C.-St. ist bezeichnet "Soprano". 33 Bl. 213 x 298 mm mit 66 beschr. S., Vl. 1-St. 12-zeil., alle anderen St. 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr. (Hs. ähnl. der in den meisten St. in A Sd).

B) A LB, Kat. Nr. 12,6

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., ohne Umschlagbg. und Tbl.
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Org. Die C.-St. ist bezeichnet "Soprano". 34 Bl. 215 x 325 mm mit 62 beschr. S., unregelmäßig 9-, 1o- und 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) A SEI

Sign. oder Kat. Nr. unbekannt.
Es sind zwei Abschriften der Messe vorhanden:
1) Missa ex B für 4 Singstimmen, Vl. 1 und 2, Vla. concerto + b. c.,
2) die gleiche Messe in einer Bearbeitung für 4 St. und Orgel durch den Stiftsorganisten J. Pfeiffer, 1811, "usui cotidiano accomodata".
Quellenbeschreibung nicht erreichbar.

Fortsetzung der Abschriften-Beschreibung zu Nr. 41

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232[r]

In einen Pappeinband geb. die Spart. der Messe, wohl nach den vorigen St., auf 14 Bl. 1 Tbl. + 21 gezählte beschr. S. 32o x 25o mm

Titelblatt: Missa brevissima (C d.) / a / 4 Vocibus 2 Violinis concert / sed non necessariis (cfr. Mus. Mss. 1299) / cum Organo. / Auth. Ernesto Eberlin. / 24. April 1851 / Kirnberger.

Raster: 16-zeil., jeweils 2 Akkol. auf einer S., S. 17 (Benedictus) hat 3 Akkol., Besetzung: Vl. 1, Vl. 2, S., A., T., B., Org.

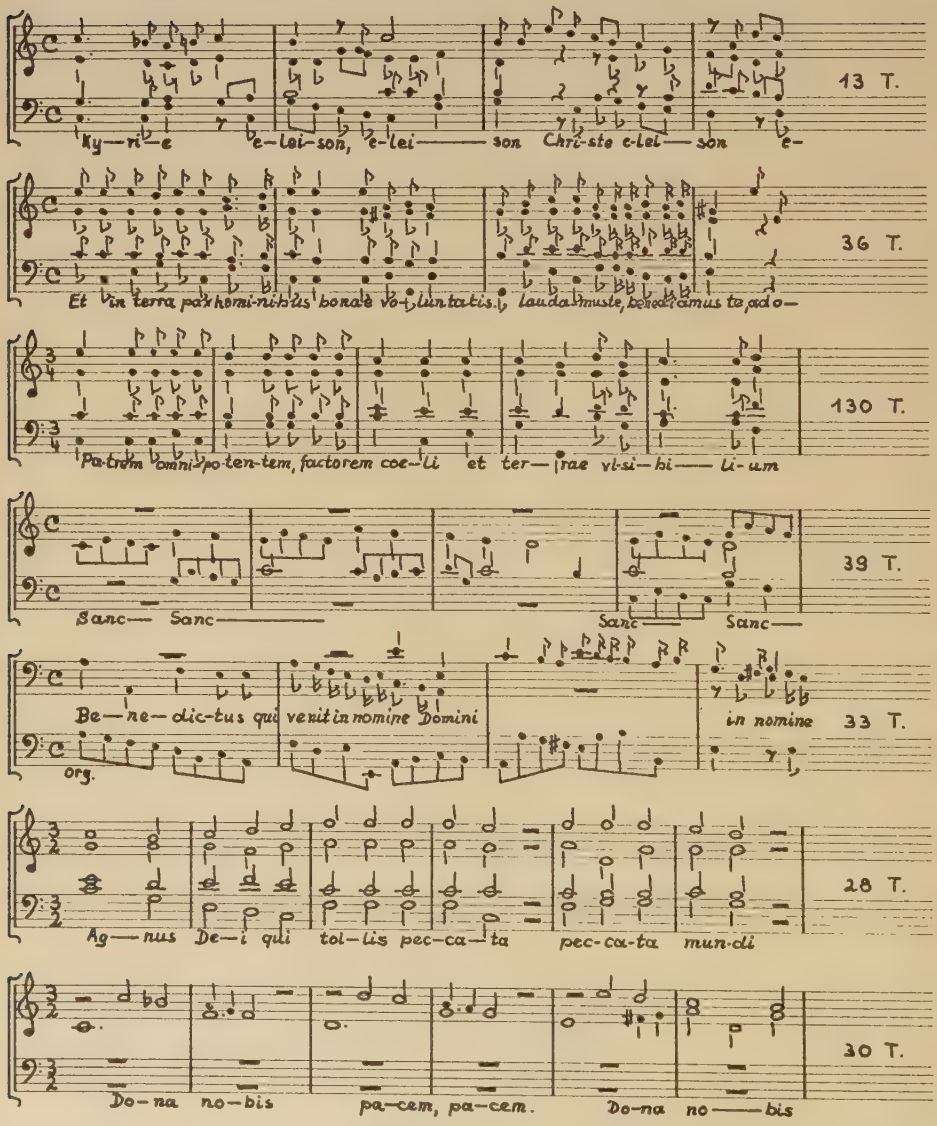
Nr. 43

Missa

a

4 Voci, 2 Violini unis.,

2 Clarini e Timpani ad lib., Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 24, 429

Conv. aus 14 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Missa / "Ss. Corpus Christi vel pro anno Domini" / a / 4 Voci / 2 Violini / 3 Tromboni / 2 Clarini ad lib: / Timpani / Organo / e / Violone / [unten] Del Sign. Ernesto Eberlin

Vorh. St.: C., A., T., B., jeweils bezeichnet "conc.", Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Vln., Org.
24 Bl. 217 x 340 mm mit 48 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1297

Conv. aus 10 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa in C / a 4: Vocal: Ordinar: / 2. Violin: unison: / 2: Clarin: &: Tympano. / ad libitum. / Con Basso Continuo. / [rechts unten] Authore / Signore Ernesto Eberlin / In usum Josephi Joachimi Benedicti / Münster Regentis chori ad Hallas .. /

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Timp., Org.
17 Bl. 200 x 310 mm mit 34 beschr. S., 10-zeil. rastr., dazu 1 Streifen 200 x 160 mm, zur St. der Vl. 2 gehörig, nur auf der Vord.-S. beschr., 6-zeil. rastr., alle St. nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232[s]

In einen Pappeinband geb. die Spart. der Messe, wohl nach den vorigen St., auf 14 gezählten Bl. 1 Tbl. + 25 beschr. S. 310 x 245 mm.

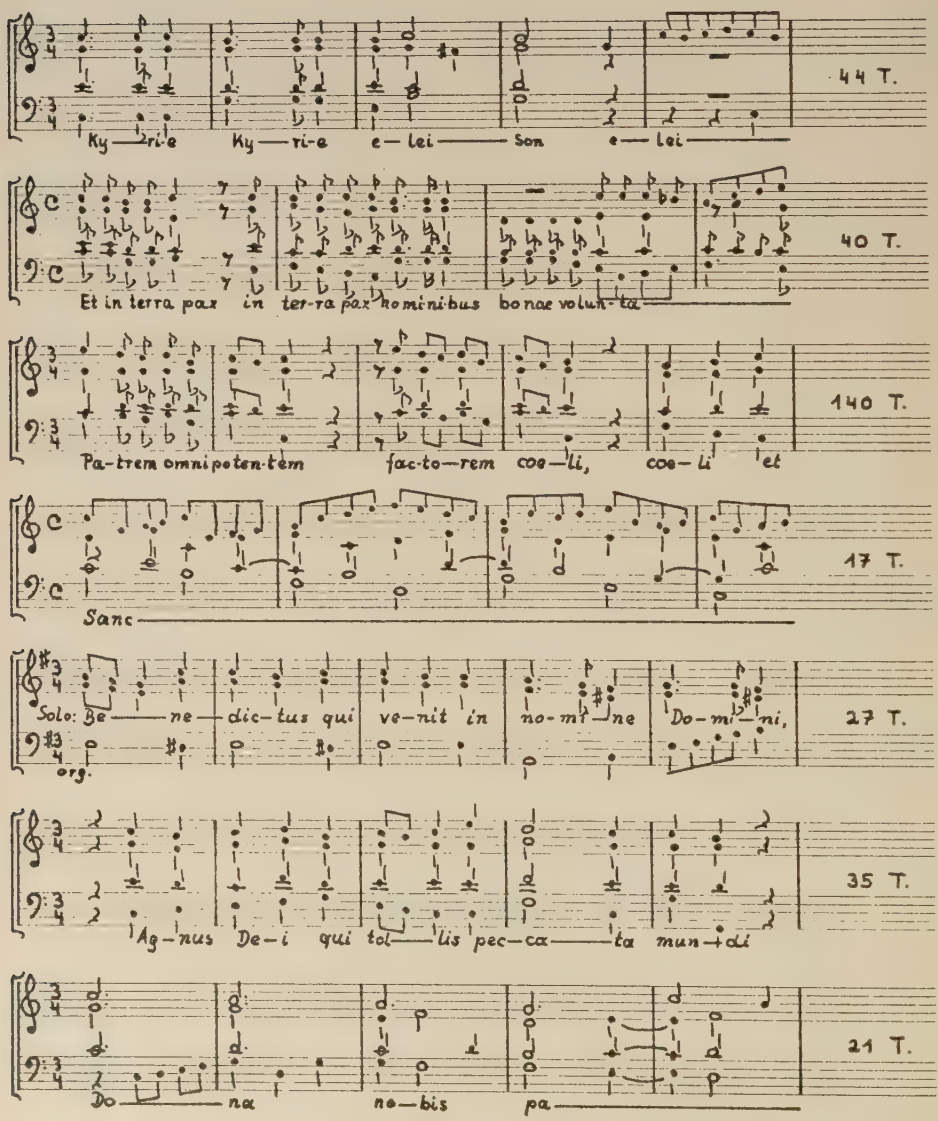
Titelblatt: Missa (in C) / a / 4 Voci / 2 Violini unison: / con / Basso continuo. / Ernesto Eberlin / [rechts unten] Kirnberger. [ohne Datum]

Raster: 16-zeil., jeweils 2 Akkol. auf einer S., Besetzung: Vl. (unis.), S., A., T., B., Org.

Nr. 44

Missa

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 24, 431

Conv. aus 11 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa in C / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Timpano / Organo / e / Violone / [unten] Del Sign. Joan. Ernest. Eberlin / Capell. Maestro Di Salisburgo.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln., Org.
2o Bl. 22o x 31o mm mit 38 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr. Auf einer der Rückseiten der Timp.-St. befindet sich ein weiteres, wohl älteres Tbl.:

Missa Ex C / a / C. A. T. B. / 2 Violinis / 2 Clarinis / Tympano / et / Organo / e / Violone / [unten] Auth. Sig: Joan: Ernest: Eberlin / Capell: Maiestro di Salisburg.

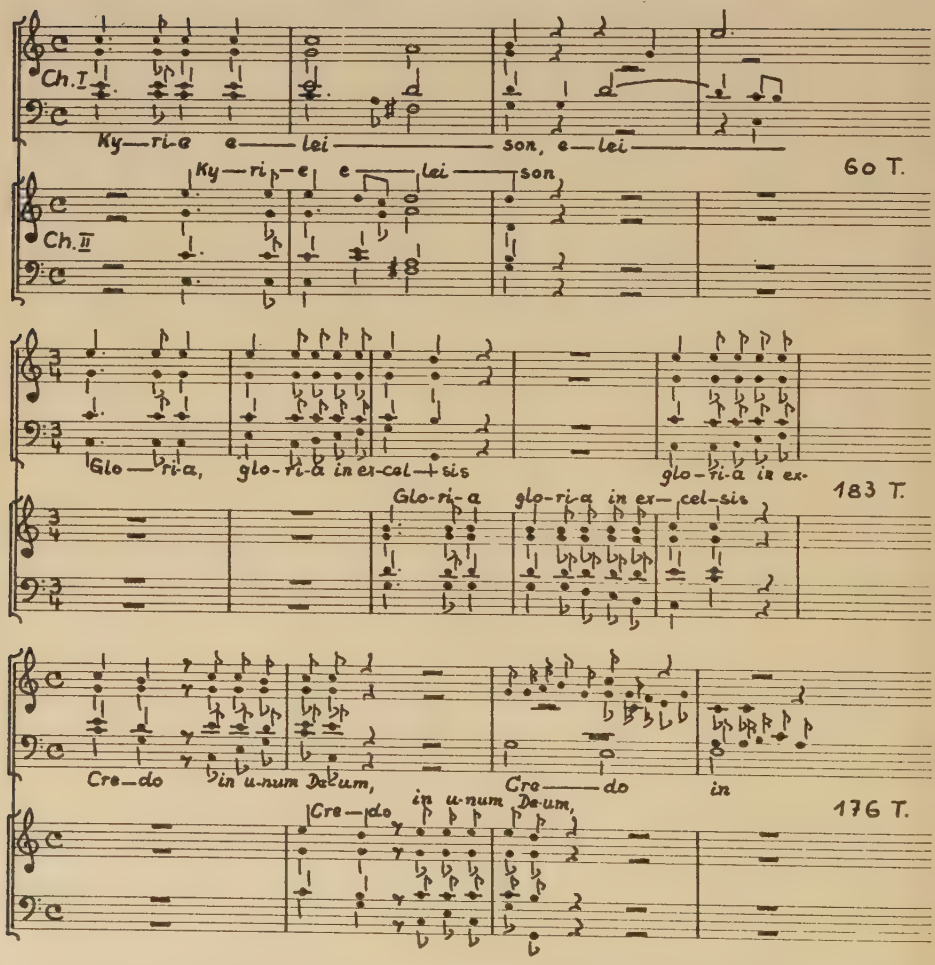
Nr. 45

Missa 2 Chori

a

8 Voci, 4 Violini, 2 Viole,

4 Clarini, 2 Timpani, 2 Violoni e Organo.



Sanc

29 T.

Vl.

Org.

12

Chor I Vl. 1.

64 T.

Be—ne—dic—tus

Ag—nus De-i qui tol——lis

pec-ca-ta

25 T.

Ag—nus De—i qui tol——lis

8

Vl.

Baß

Org.

Do——na no—bis

38 T.

Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 24, 432

Conv. aus 23 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Missa. / 2. Chori. / a. / 8. Voci. / 4. Violini. / 2. Viola. / 4. Clarini. / 2. Timpani. / Organo. [evtl. mögl. Lesart: Organa.] / e / 2. Violone. / [darunter links] Del Sign: Ernesto Eberlin. / Maestro di Capella di S: A: R: di Salisburgo. / partes. 23. / [darunter rechts] ad usum. / P: Gothardi Heberlein. / P: C: / Eiusdem R: P: Gotthardi dono choro nostri monrii data. / anno 1792.

Vorh. St.: jeweils für Chor 1 und Chor 2 eine selbst. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln. Für beide Chöre gemeinsam: Org.
8o Bl. 212 x 325 mm mit 124 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., Hs. des P. Gotthard Heberlein, Datum der Abschr.: 9.-12. Jan. 1751 (siehe die Daten am Ende der einz. St.).

B) A Wn, Sign. Sammlg. Kiesewetter S A 67 A 31

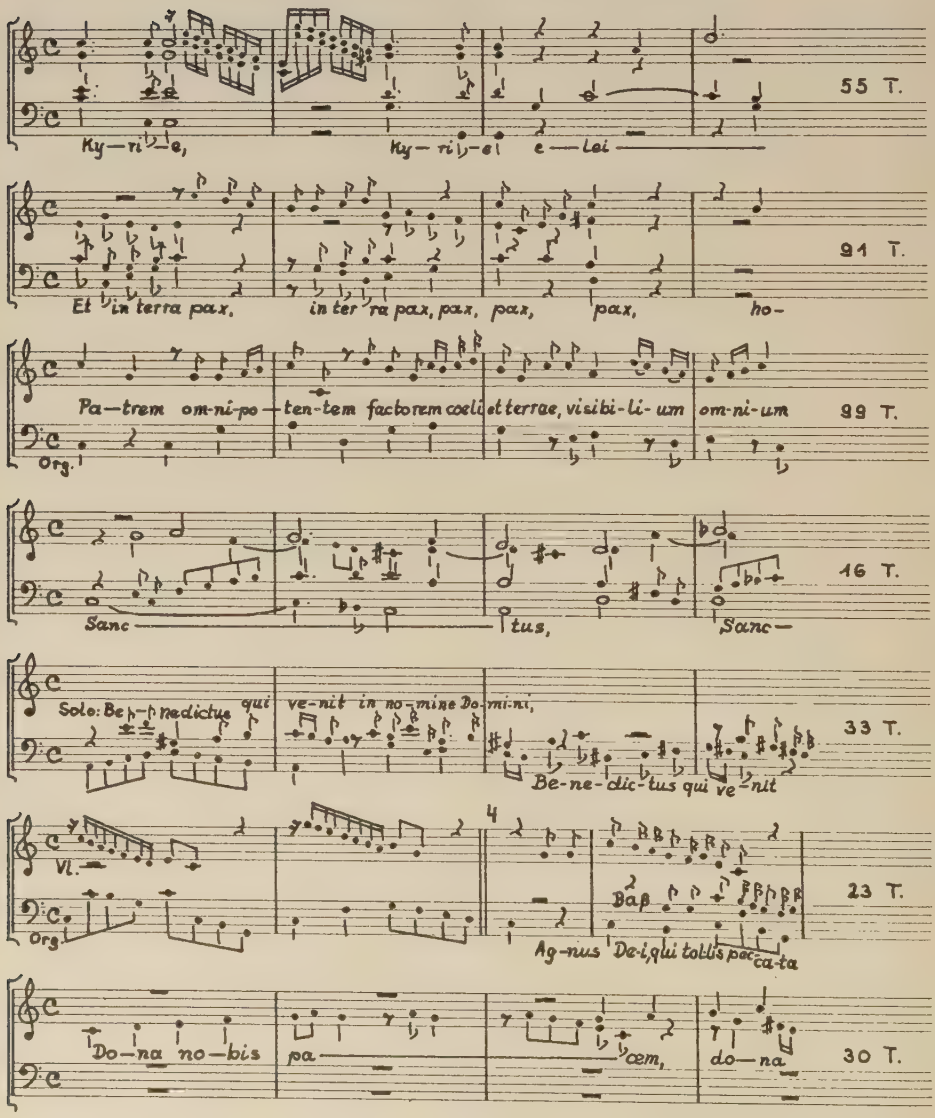
Spätere Partitur der Schlußfuge "Cum Sancto Spiritu", des Abschlußteiles des Gloria.
4 Bl. 3o3 x 442 mm mit 8 beschr. S., Bl. gezählt, ohne Tbl., von einer unbek. Hand geschr., regelm. 2o-zeil. rastr.

Nr. 46

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini, 2 Trombe,
3 Tromboni, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 24, 434

Conv. aus 17 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Missa / a Quatro voci con Stromenti / a / 4. Voci. / 2. Violini. / Viola. / 2. Clarini. / 2. Trombe n. obl. / 3. Tromb. / Timpano. / Organo / e / Violone. / [unten links] Del Sign: Ernesto Eberlin. / 1732.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Tr. 1, Tr. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Timp., Vln., Org.
48 Bl. 205 x 315 mm mit 91 beschr. S., 10-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A LB, Kat. Nr. 11,2

Die unter dieser Nr. im Kat. verzeichnete Messe ist nicht aufzufinden. Zu einer Messe "Nr. 2" in A LB vergl. den Q.-Bericht zu Messe Nr. 12 b.

C) D OBk, ohne Sign.

Conv. aus 12 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / SS: Mauri Diaconi Et Januarii Subdiac: / Martyrum, Quorum SS: Ossa Veneratur / Ecclesia Ottoburana. / a / Canto / Alto / [hinter diesen beiden Worten (für beide St. geltend?)] Concerto / Tenore / Basso / 2 Violinis / Viola / 2 Clarinis / Tympano / et / Organo. / [unten rechts] Auct. Sign. / Eberlin Metrop: / Salisburgo Compositore. / [in Blei unter der St.-Angabe] 20. Jan. 747

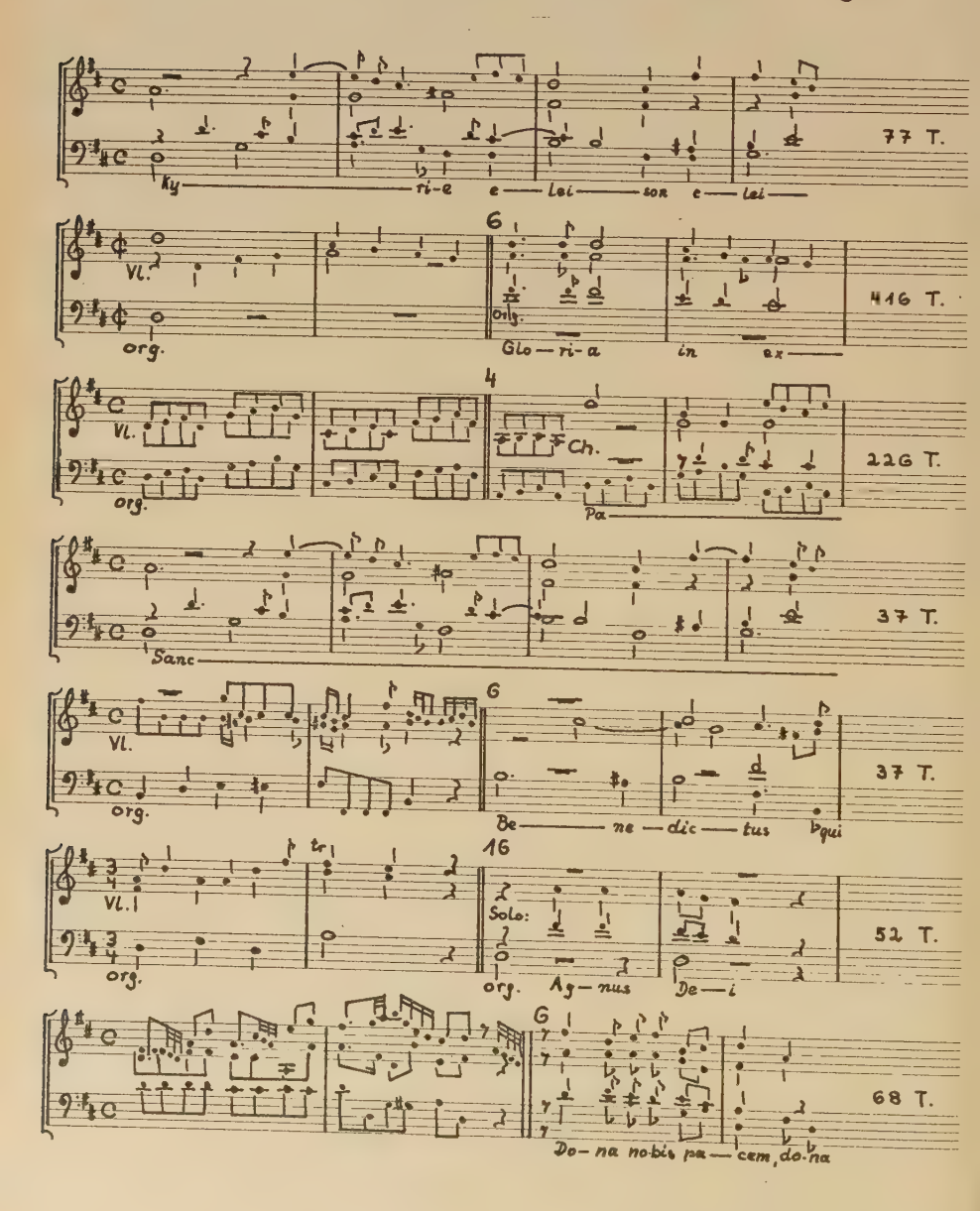
Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln., Org. Die Vln.-St. ist nicht als solche bezeichnet.
18 Bl. 205 x 315 mm mit 35 beschr. S., 3 Bl. (fol. 19-21 = Cl.- und Timp.-St.) 210 x 320 mm mit 6 beschr. S., 3 Bl. (fol. 22-24 = Vln.-St.) 210 x 315 mm mit 5 beschr. S. Blätter in Blei fol., Raster: Vok.- und Vl.-St. 11- und 12-zeil., Cl.- und Timp.-St. 12-zeil., Vln.-St. 10-zeil., Org.-St. 9- und 10-zeil.

Nr. 47

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A LB, Kat. Nr. 11,1

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient. Auf S. 4 des Bg. befindet sich ein Widmungstext.

Titelblatt: Missa S: Joannis Nepomuceni / Fondamento / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Tympano / [rechts] Authore Signore Eberlin / Maestro di Capella / di S. A. R.

Widmung: P: T: / An [?] Ihro Hochwürden / Und Gnaden / zu Lambach

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Vln., Fondamento.
34 Bl. 21o x 32o mm mit 67 beschr. S., 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.
Datum der Abschrift: evtl. 3o. Oktober 1759 (lt. Katalog).
In dem Conv. liegt ein 11o x 177 mm großes Bl. mit folgendem Text:

Missa v. Eberlin

1.) Beym Gloria könnte nach dem ersten Stück auf Qui tollis gesprungen werden.

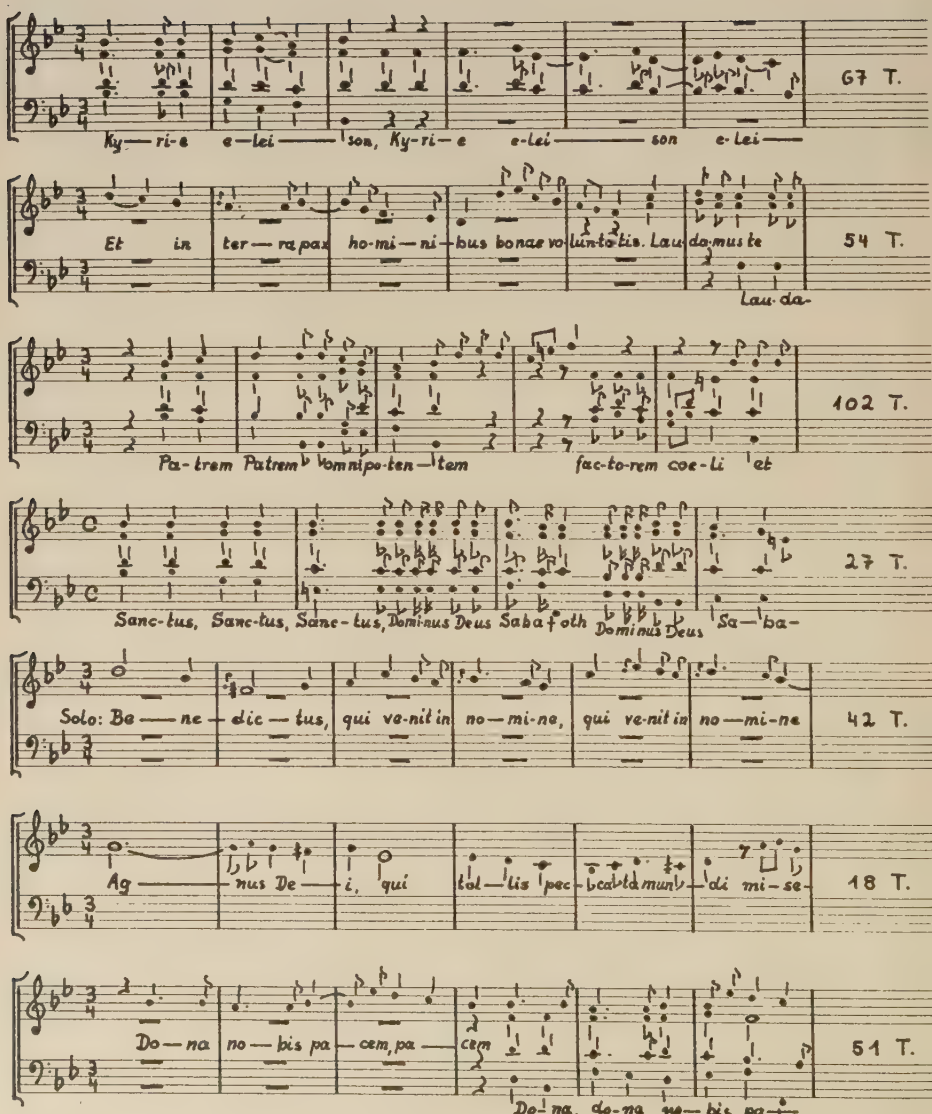
2.) Beym Patrem könnten die letzten 13 Tacte wegbleiben und gleich auf Et resurrexit ubergegangen werden.

Nr. 48

Missa

a

4 Voci et Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A GÖ, W.-Kat. Nr. 47/2

Conv. aus 4 Stimmh., wohl späteren Datums, in einen Umschlag aus Pappe eingeschl., dessen 1. S. ein Tbl. trägt.

Titelblatt (Hs. des P. Heinrich Wondratsch):

Missa / a / 4 Voc: / et / Organo / Auth. Ernesto Eberlin. / Salisburgo / [unten rechts] pro choro / Gottw.

Vorh. St.: C., A., T., B., die Org.-St. fehlt. 1o Bl. mit 19 beschr. S., Format und Raster wechseln.
C. 232 x 312 mm, 12-zeil. rastr., lose,
A. 224 x 314 mm, 12-zeil. rastr., lose,
T. 223 x 292 mm, 12-zeil. rastr., geheftet,
B. 224 x 314 mm, 1o-zeil. rastr., lose.
Jede St. ist von einer anderen Hand geschr., sie sind nicht pag.

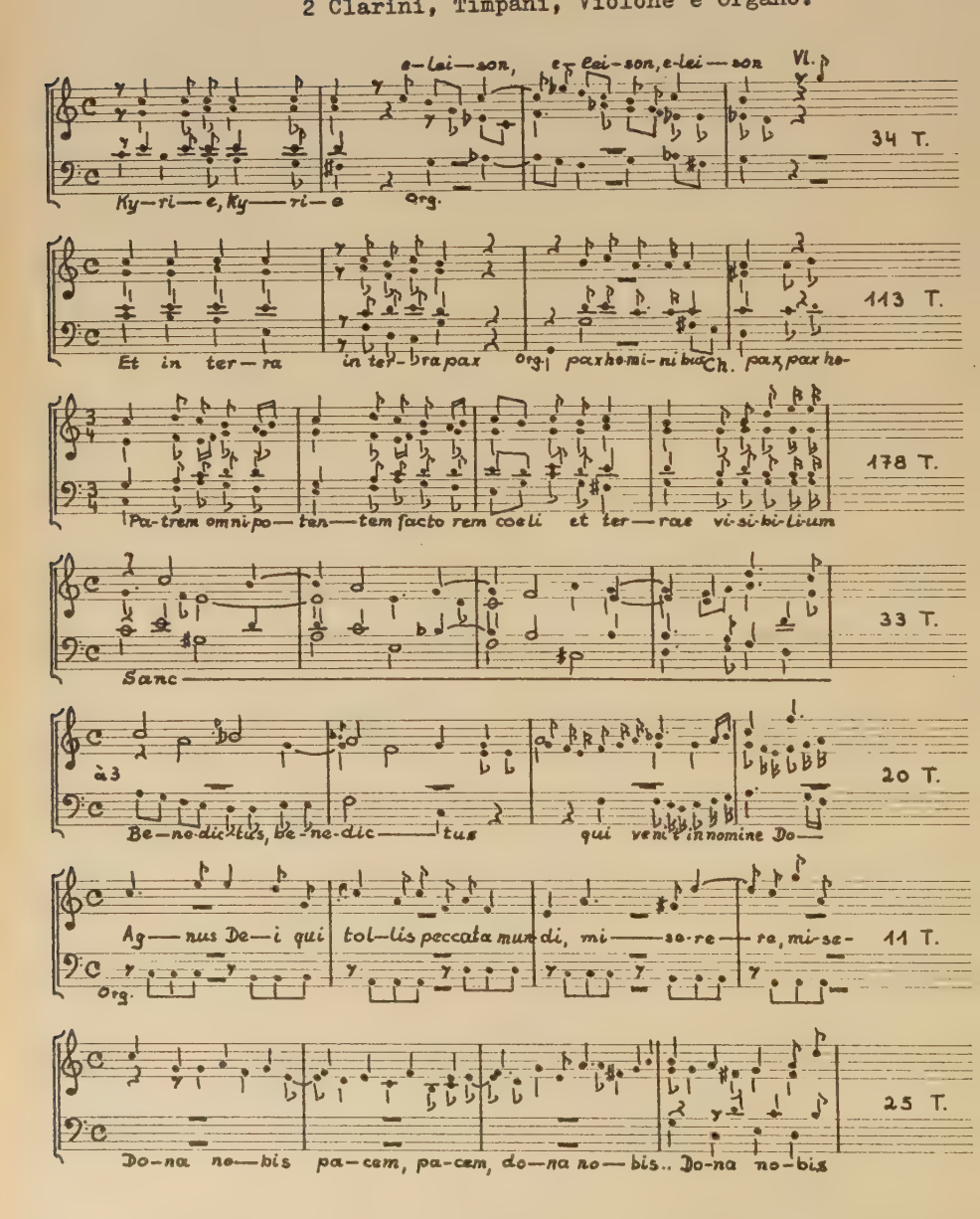
Nr. 49

Missa

a

4 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A GÖ, W.-Kat. Nr. 47/1

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. lediglich den Vermerk trägt "Eberlin 12". Dieser Umschlag-Bg. ist neu, ein Original-Tbl. ging im Kriege verloren.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Org. Die Timp.-St. fehlt.
23 Bl. 213 x 332 mm mit 44 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag.

Der W.-Kat. gibt unter der Nr. 12 zu dieser Messe noch an:

Missa St. Hieronymi a 4 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini, Tymp., Org.

desript. R. P. Maurus, P. Gottw. die 3o Sept.

1746.

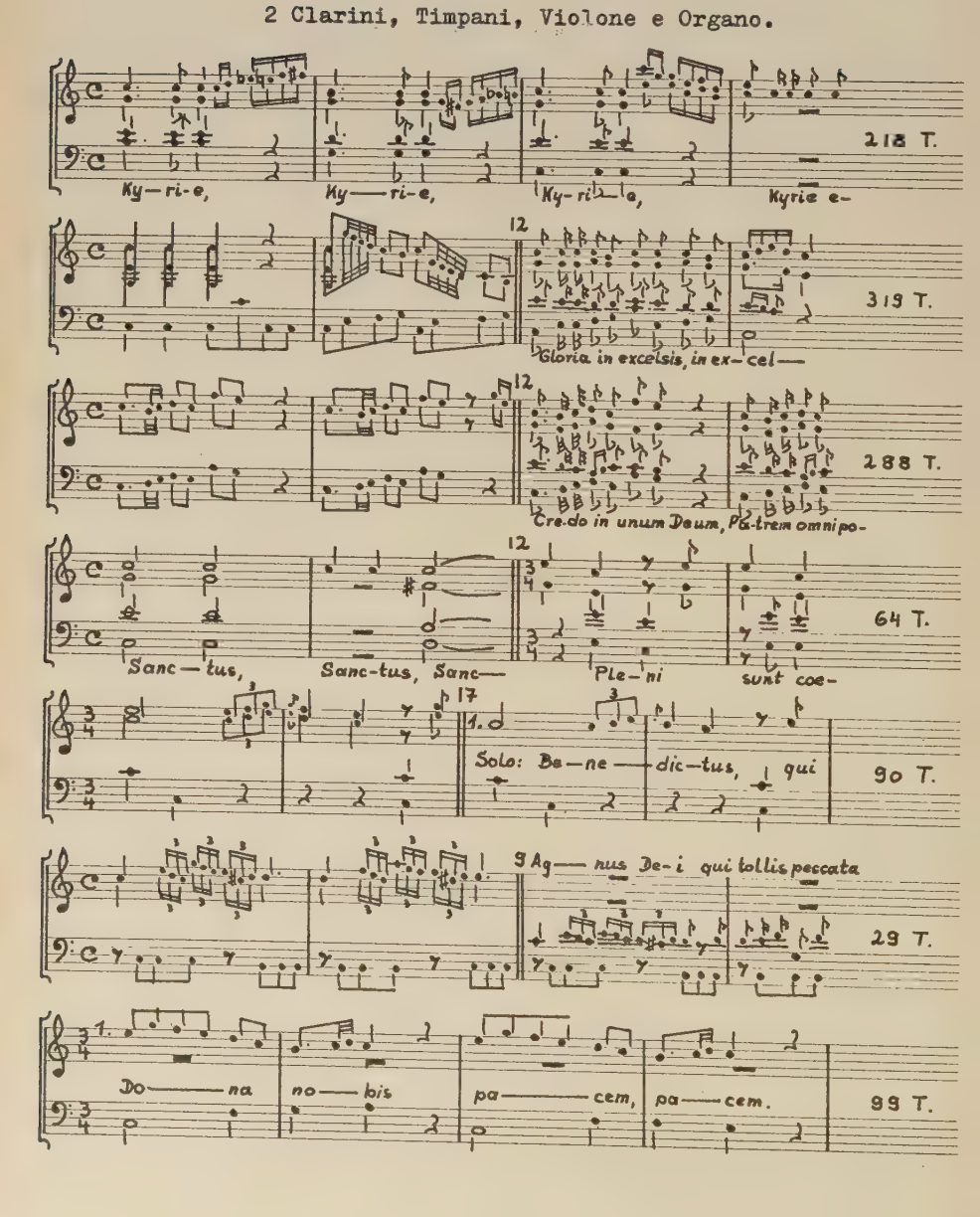
Nr. 50

Missa solennis

a

5 Voci, 2 Violini, Viola,

2 Clarini, Timpani, Violone e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A Wn, Sign. S M 22 247

In einem Schuber ein Conv. aus 14 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: 757 in f... c... / No 2. / N^mo 82./I. / Missa Solemnis. / a / 2. Cantis. / Alto. / Tenore. / Basso. / Violinis 2bus. Imis [?] dupl: descrip. / Alto Viola obl. / Clarinis 2bus obl. / Tympano. / Con / Organo et Violone. / [rechts, in Höhe von "Clarinis..." beginnend] NB. et Incarn: / et Bened: / Organo Sol: / Cum Flaut.. / Violi: / [unten Mitte] 4 Takte Incipit der Org.-St. / 753 procur. / Par Monsieur Eberlin. / y. /

Vorh. St.: C. 1, C. 2, A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Timp., Vln., Org., Vl. 1/II.
86 Bl. 225 x 31o mm mit 166 beschr. S. + 2 als St.-Tbl. benutzten S., 11-zeil. rastr., Bl. gezählt in Blei, von mehreren Schreibern geschr.
Die Hs. kam am 14. 1o. 194o aus dem Archiv Schminder, St. Pölten, in den Besitz der A Wn.
Bl. 34 r. enthält für das Benedictus eine St. "Flaut Travers. vel Organo Solo.",
Bl. 34 v. für das Et incarnatus est eine St. "Flaut Travers. vel Violino Sol.",
Bl. 76 r. für das Et incarnatus est eine St. "Organo Solo." mit dem Vermerk "NB. Org: et Flaut. vel alto Viol:",
Bl. 76 v. für das Benedictus eine unbezeichnete Org.-St. mit dem Vermerk "NB. Org: et Violin. vel Flaut.
Bl. 76 r ist 12-zeil., Bl. 76 v. ist 14-zeil. rastr. Die Org.-St. ist dort auf 2 Syst. not., entspr. 6 und 7 Akkoladen.

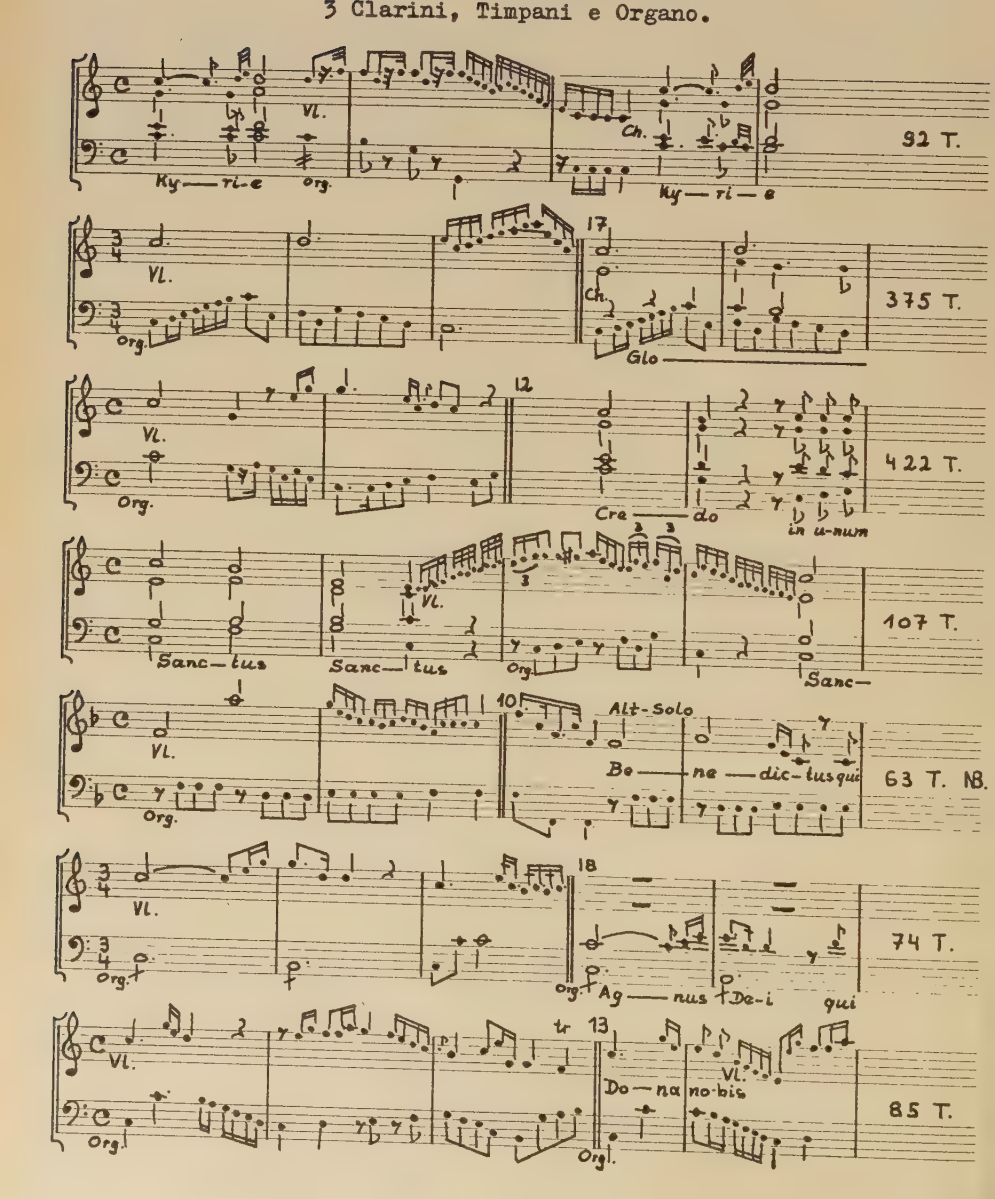
Nr. 51

Missa solennis

a

4 Voci, 2 Violini, Viola,

3 Clarini, Timpani e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) CH E, Sign. 45o,17

1. Stimmen:
Conv. aus 13 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: No. 5. / Missa Solennis ex C. / a / Soprano et Alto / Tenore et Basso / Violino Primo / Violino Secondo. / Viola / Clarino Primo / Clarino Secondo / Clarino Tertio. / Tympano / et / Organo. / [links] Del Sig: Eberlin. / [rechts unten] Monast: Eins: / In Partitura / F. W. B.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Timp., Org., dazu ein späterer "Bass".
54 Bl. 222 x 3oo mm mit 1o8 beschr. S., 6 Bl. (Bass) mit 12 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., außer dem "Bass" alle St. von einer unbek. Hand geschr.

2. Partitur:
In einem Pappeinband die geb. Part. der Messe, auf 61 Bl. 12o gezählte beschr. S. 3oo x 23o mm auf der Vord.-S. des Einb. ein aufgekl. Titel:

Missa Solēnis in C / authore / Ernesto Eberlin / M^tro di Capella a Salisb: / Partitura. / M.Eins. 1872. P. S.[igismund] K.[eller]

Raster: 12-zeil., je 1 Akkol. auf einer S., die S. 23-29 (Laudamus), 34-38 (Qui tollis), 64-66 (Crucifixus), 8o-83 (Et in Spiritum) und 1o7-11o (Benedictus) haben je 2, die S. 91-93 (Et vitam) je 3 Akkol., Anordnung der St. in der Part.: Timp., 3 Cl., 2 Vl., Vla., 4 Voc., Org.
Auf S. 1 über dem Notentext: Missa Solēnis ex C, a Soprano, Alto, Tenore e Basso, 2 Violini, Viola / 3 Clarini, Timpani ed Organo del Sig^re: Ern. Eberlin Maestro di Capella a Salisb:
Am Ende der Part.: 26. Octob. 1872. / P. S. K.

B) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 4355 / 2

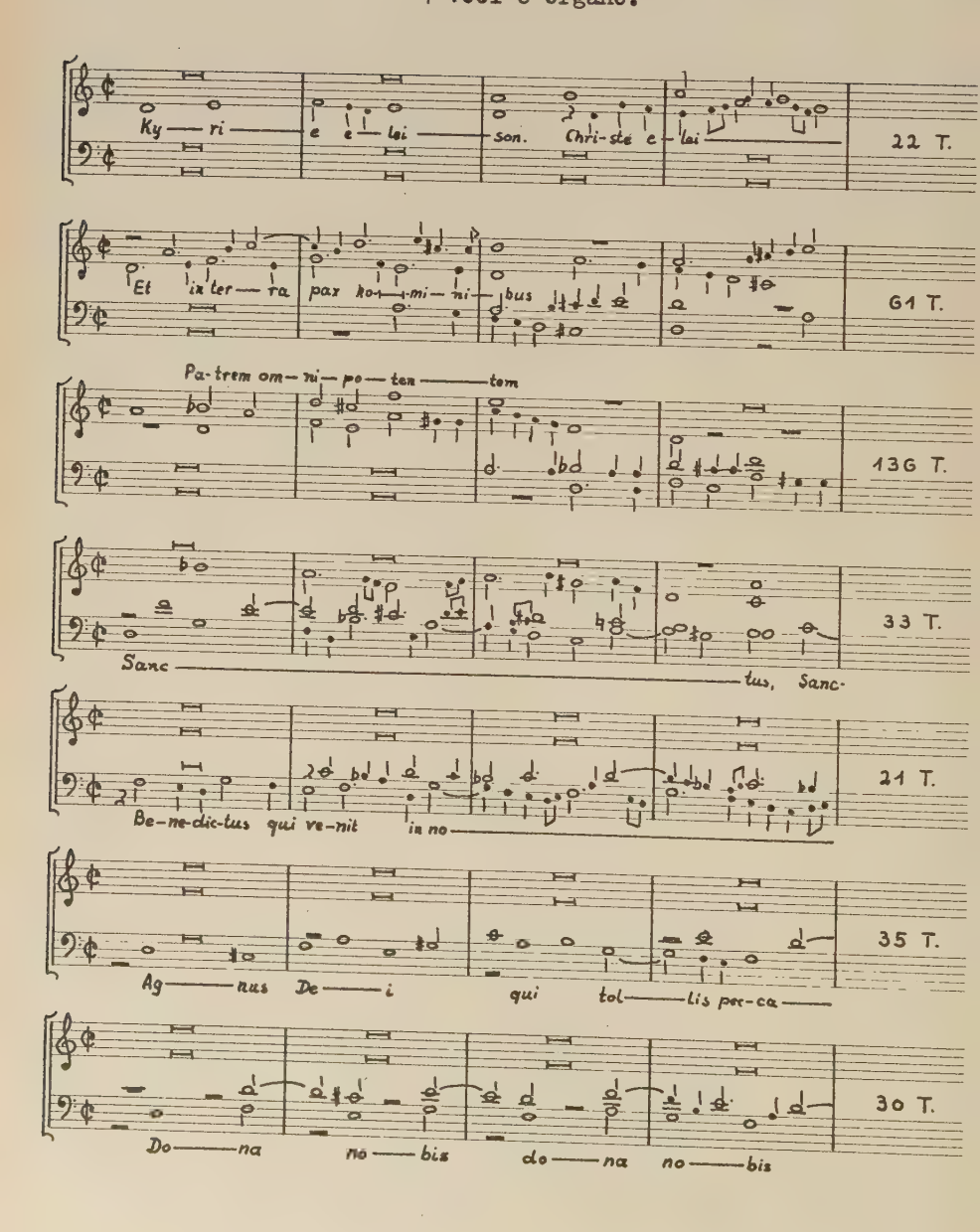
In einem Pappeinband die Part. des Kyrie und der ersten 8 Takte des Gloria der Messe, auf 6 gezählten Bl. 12 beschr. S. 338 x 252 mm, Papier gezeichnet: Lit B No. 3 / Lauffer & Barth a Bienne
Hs. des P. Sigismund Keller (s. o. unter A).
Raster, Akkol.- und St.-Anordnung genau wie oben.
Auf S. 1 über dem Notentext: Missa Solēnis in C. a 4 Voci 2 Violini, Viola, 3 Clarini, Timpani ed Organo del Sig^re: Ern. Eberlin / Maestro di Capella a Salisburg.

Nr. I

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



Autograph: D PS, Invent. Nr. 13 Lit E

Conv. aus einer autographen Partitur und 9 nicht-autographen Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Pro Diebus Rogationum / Missa Contrapunct: / a / 4 Vocibus / Canto Alto / Tenore Basso / Tromponi Alto Tenore Basso / con / Organo. Violone / Del Sig. Ernesto Eberlin. Cap: d: MS.

Autographe Partitur: 11 gezählte Bl. 31o x 228 mm mit 2o beschr. S. Zählung der Bl.: Bl. 1 und 2 gezählt, Bl. 3-5 nicht gezählt, Bl. 6-11 gezählt, neu beginnend 1-6. Alle Bl. 1o-zeil. rastr., jeweils 2 Akkol. auf einer S., fol. 5 r. nur 1 Akkol.

Besetzung: nicht bezeichnet, C., A., T., B., Org. Auf der 1. S. eine Titelzeile: Contrapunct Missa pro diebus rogationum di Ernesto Eberlin.

Reihenfolge der Sätze in der Partitur: Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona, Gloria, Credo. Mit dem Beginn des Gloria beginnt auch die Zählung wieder mit 1. Alle Bl. sind fest geheftet.

Abschriften: A) Stimmh. in obigem Conv.

Vorh. St.: C., A., T., B., Trompono Alto, Trompono Tenore, Trompono Basso, Vln., Org.
23 Bl. 2o5 x 31o mm mit 43 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A Sd, F.-Kat. Nr. I

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: I / [später] Seite 122 Catalog II / Messa in Contrapuncto / a 4 Voci concertate / Di Ernesto Eberlin / Gentiluomo e Maestro di Capella / di S: A: R: di Salisburgo / [in Blei] in Coena Domini.

Vorh. St.: C., A., B., je 2 x, T., Vln., Org.
35 Bl. 2o8 x 321 mm mit 66 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

C) A KR, Sign. B, 1o, 29o [1)]

a) Partitur: 57 Bl. 32o x 23o mm mit 111 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., Tbl. und Abschrift von der Hand des P. Placidus Fixlmillner. Tbl. nicht mitgeteilt.

b) Stimmen: Beschreibung nicht mitgeteilt. Lt. Katalog sind vorh.: C., A., T., B., Violetta, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org.
Katalogbezeichnung: Missa in Contrapuncto in D (1755).

D) A LB, Kat. Nr. 71,18

Conv. aus 13 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt (später): Missa in Dm / a / 4 Voci. / Violetta. / 2 Tromboni. / Violone / e / Organo. / Del S. Ern. Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 2 x, Violetta, Trb. 1, Trb. 2, Vln., Org.
12 Bl. 245 x 315 mm mit 22 beschr. S., 12-zeil. rastr., (je 1 Exemplar der Vok.-St.), 31 Bl. 2o5 x 32o mm mit 62 beschr. S., 1o-zeil. rastr., (die übrigen St.), alle St. nicht pag., von 2 unbek. Abschreibern geschr.

E) CH E, Sign. 451,12

Conv. aus 6 zeitgenöss. Stimmh., ohne Tbl.
Vorh. St.: C., A., T., B., Vln., Org.
24 Bl. 21o x 32o mm mit 46 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

F) CH E, Sign. 287 / 7

In einem Pappeinband auf den S. 1 - 28 die geh. Spart. der Messe durch P. Sigismund Keller.
14 Bl. 31o x 24o mm mit 28 gezählten beschr. S., 12-zeil. rastr., jeweils 2 Akkol. auf einer S.
Titelzeile: No. I. Missa in Contrapuncto a 4 Voci concert: e Organo / di Ernesto Eberlin Gentiluomo e Maestro di Capella di S. A. R. di Salisburgo. / P. S. K.

G) D Mbs, Sign. Mus. mss. 3232[q]

In einem Pappeinband die Spart. der Messe durch U. L. Kirnberger, ohne Dat.
Format der Hs.: 336 x 266 mm. Weitere Beschreibung fehlt.

H) D Rp, Mappe Eberlin, Nr. 2

Geh. Partitur der Messe, 1o Bl. 32o x 25o mm mit 1 Titel-S. und 17 beschr. S., 12-zeil. rastr.,

nicht. pag.

Titelblatt: Missa / pro diebus rogationum / additis / "Et in terra pax" / et / "Patrem omnipotentem" / IV vocum / Auctore / Ernesto Eberlin / [unten] Iuxta Autographum / Ernesti Eberlin / in Archivio Music. Ecclesiae Cathed. / Passaviensis. / R. 3/12 1847 C. P.

Der Partitur liegt ein Blatt bei mit folgendem Text:
Das Original dieser Messe ist des Verfassers eigene Handschrift und nach den Correcturen u. Rasuren zu schließen der erste Entwurf...(es folgt eine Beschreibung des Autographs in D PS, s. o.).

I) GB Lbm, Sign. Add. 41,633

Auf den Bl. 21 r. - 32 v. dieser Hs. findet sich die Partitur der Messe in W. A. Mozarts eigenhändiger Spartierung, K.-V. Anh. 1o9[VI], dort die Nr. 3. (Lt. K.-V. hat das Credo dort nur 135 Takte, im Autograph und in anderen Abschriften 136 Takte.)

K) I Fc, Sign. Mss. A 125, I

Spätere Partitur, auf 57 Bl. 112 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., jeweils 1 Akkol. auf einer S.
Titelblatt: Messa / Introito / Graduale / Offertorio / ad Communionem / in Coena Domini / Ernesto Eberlin.
Besetzung: Viole (unis: con il Contralto), Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Organo.

---

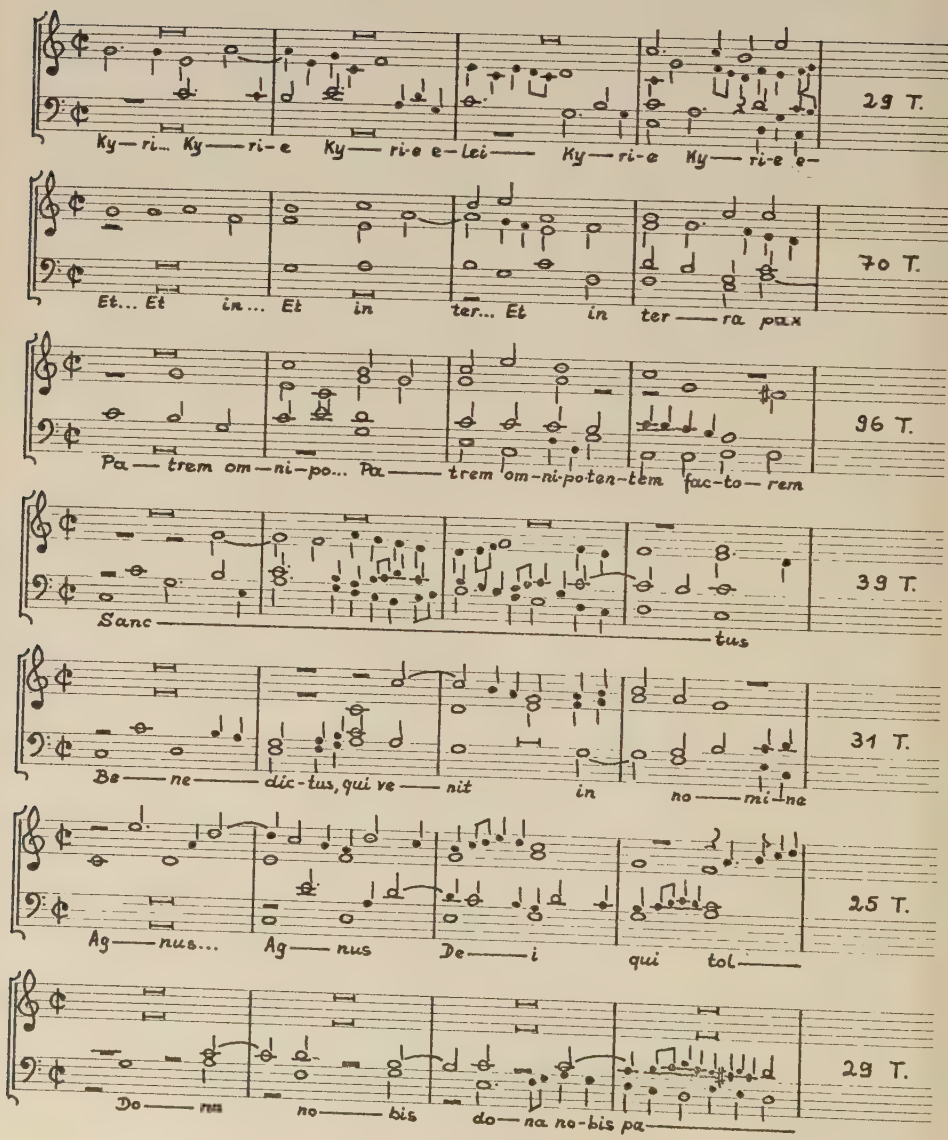
1) Wegen einer längeren Ausleihe der Abschrift können zur Quellenbeschreibung nur Auskünfte vom Stiftsarchiv wiedergegeben werden.

Nr. II

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



ıtograph: Unbekannt.

ɔschriften: A) A Sd, F.-Kat. Nr. II

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Messa / in Contrapuncto / a / 4 Voci Conc: / e / Organo / [links unten] Di Ernesto Eberlin / Gentiluomo e Maestro di / Capella di S: A: R: di / Salisburgo. / [rechts oben in Blei] II / Catalog ~~122~~ 33.

Vorh. St.: C., A., T., B., je 2 x, Vln., per la Batt.
31 Bl. 2o7 x 3o8 mm mit 61 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) CH E, Sign. 449,19

3 Conv. a, b und c, in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. ein aufgeklebtes Tbl. trägt.

Titelblatt: MISSA / Ca'na' Dñi. / A Contrapuncto. / Canto. / Alto. / Tenore. / Basso. / Violone / Organo. [rechts daneben von vermutlich anderer Hand] Auth. Sigre: / Eberlin.

Conv. a: 5 Stimmh., S., A., T., B., Org., 16 Bl. 2o5 x 31o mm mit 32 beschr. S., 1o-zeil. rastr.

Conv. b: 5 Stimmh., S., A., T., B., Vln., 18 Bl. 222 x 345 mm mit 32 beschr. S., 12-zeil. rastr.

Conv. c: 4 Stimmh., S., A., T., B., 16 Bl. 216 x 324 mm mit 32 beschr. S., 12-zeil. rastr.

Sämtliche St. sind nicht pag., die verschiedenen Abschreiber nicht bekannt.

C) CH E, Sign. 287 / 7

In einem Pappeinband auf den S. 28 - 53 die geh. Spart. der Messe durch P. Sigismund Keller.
26 gezählte beschr. S. 31o x 24o mm, 12-zeil. rastr., jeweils 2 Akkol. auf einer S.
Titelzeile: No. II. Missa in Contrapuncto a 4 Voci concert: e Organo / di Ernesto Eberlin Gentiluomo e Maestro di Capella di S. A. R. di Salisburgo. / P. S. K.

D) D PS, Invent. Nr. 13 Lit E

Conv. aus 9 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / a / 4 Voc: / Canto Alto / Tenore Basso / Tromponi Alto Tenore Basso / con /

Organo. Violone / Del Sig. Giov. Ernesto Eberlin / [neben "Missa" rechts] in C / Contrapuncto.

Vorh. St.: C., A., T., B., Trompono Alto, Trompono Tenore, Trompono Basso, Vln., Org.
37 Bl. 23o x 295 mm mit 71 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

E) GB Lbm, Sign. Add 41,633

Auf den Bl. 9 r.-2o v. dieser Hs. findet sich die Partitur der Messe in W. A. Mozarts eigenhändiger Spartierung, K.-V. Anh. 1o9^{VI}, dort die Nr. 2. (Lt. K.-V. hat das Credo dort 97 Takte, in anderen Abschriften nur 96 Takte, das Agnus Dei mit dem Dona dort 56 Takte, sonst 55 Takte.)

F) I Fc, Sign. Mss. A 125, II

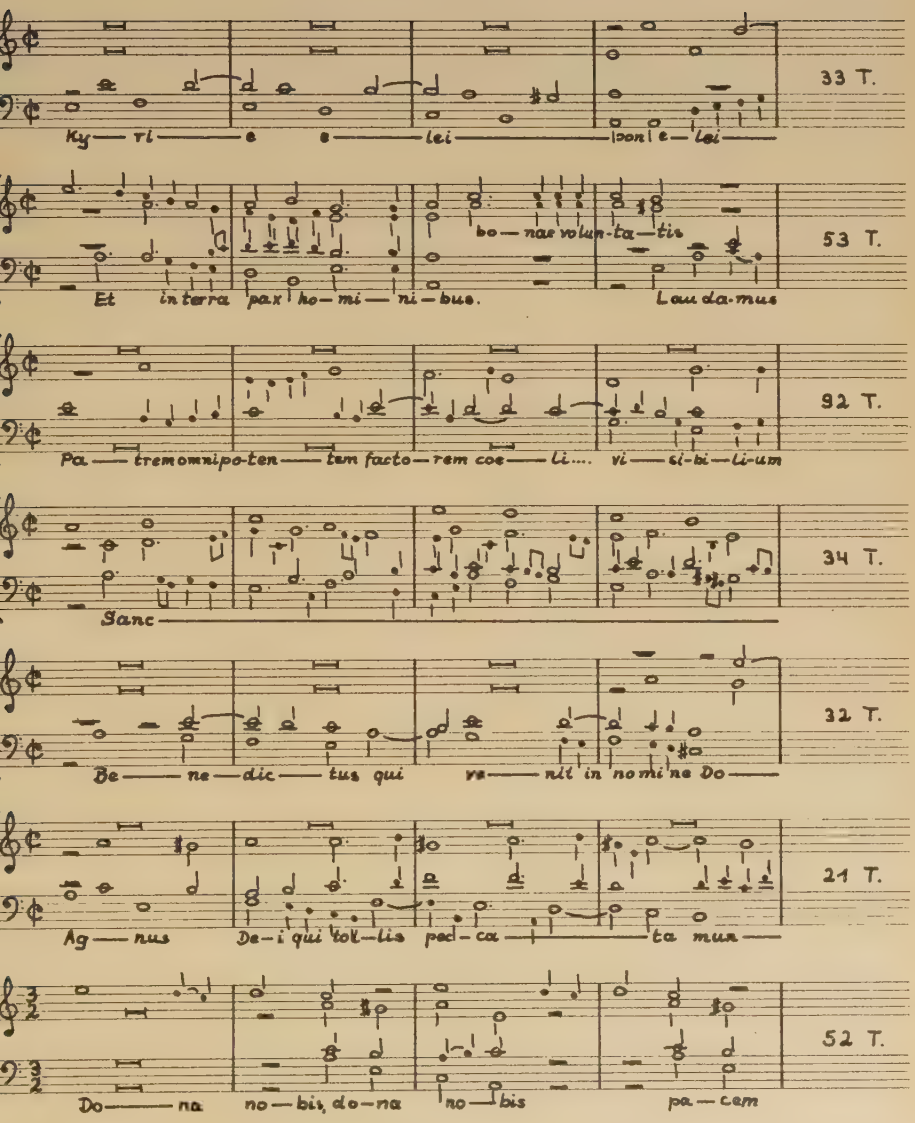
Spätere Partitur, auf 83 Bl. 164 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., jeweils 1 Akkol. auf einer S.
Besetzung: Viole (unis: con il Contralto), Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Violoncello, Organo. Statt eines Tbl. auf fol. 1 r. der Vermerk: Messa / Del Sig. Ernesto Eberlin.

Nr. III

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



Autograph: D PS, Invent. Nr. 13 Lit E

Conv. aus einer autographen Partitur und 9 nicht-autographen Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / a / 4 Voci: / Canto Alto / Tenore Basso / Tromboni Alto Tenore Basso / con / Organo. Violone / Del Sig. Giov. Ernesto Eberlin. / [neben "Missa" rechts] in A mol / contrapuncto.

Autographe Partitur: 1o gezählte Bl. 31o x 23o mm mit 18 beschr. S., 1o-zeil. rastr., jeweils 2 Akkol. auf einer S., fol. 1o v. nur 1 Akkol.

Besetzung: nicht bezeichnet, C., A., T., B., Org.

Auf der 1. S. eine Titelzeile: Contrapunct Missa di Giov. Ernesto Eberlin.

Reihenfolge der Sätze in der Partitur: Kyrie, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona, Gloria.

Abschriften: A) Stimmh. in obigem Conv.

Vorh. St.: C., A., T., B., Trompono Alto, Trompono Tenore, Trompono Basso, Vln., Org.
37 Bl. 235 x 3oo mm mit 66 beschr. S., 1o-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) A Sd, F.-Kat. Nr. III

Zur Zeit nicht auffindbar. Nach K.-V. Anh. 1o9^{VI} Nr. 4 in A Sd unter dem Namen F. X. Neumiller aufbewahrt, unter diesem Namen aber ebenfalls zur Zeit nicht auffindbar.

C) CH E, Sign. 287,1

Spart. der Messe durch P. Sigismund Keller, ohne Tbl., ohne Dat.
11 Bl. 298 x 218 mm mit 22 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag.

D) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232°

In einem braunen Pappeinband die Spart. der Messe durch U. L. Kirnberger, datiert 12. Juli 1851. Format der Hs.: 314 x 252 mm. Weitere Beschreibung fehlt.

E) GB Lbm, Sign. Add. 41,633

Auf den Bl. 33 r. - 44 v. dieser Hs. findet sich die Partitur der Messe in W. A. Mozarts eigenhändiger Spartierung, K.-V. Anh. 1o9^{VI}, dort die Nr. 4. (Lt. K.-V. hat das Sanctus dort 36 Takte,

im Autograph und in anderen Abschriften nur 34 Takte.)

F) I Fc, Sign. Mss. A 126

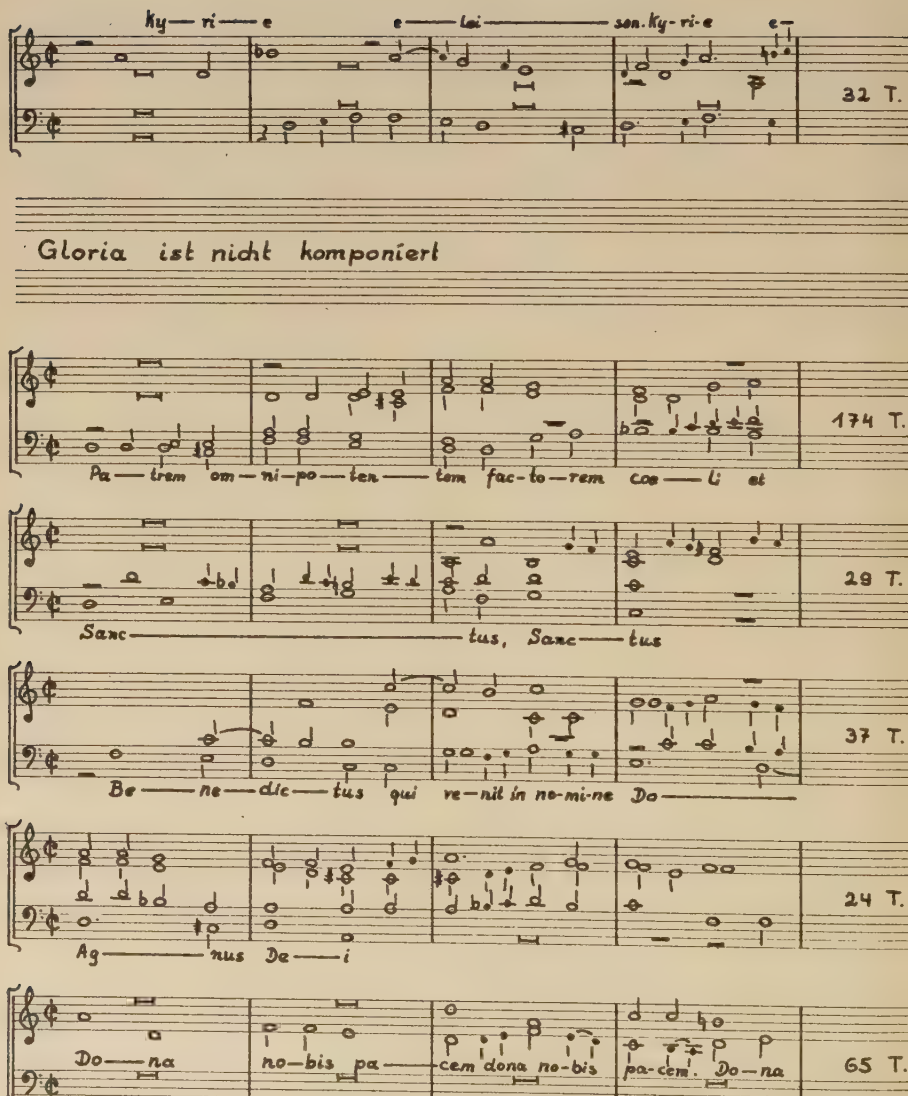
Spätere Partitur, auf 8o Bl. 158 beschr. S., nicht pag., 1o-zeil. rastr., jeweils 1 Akkol. auf einer S., statt eines Tbl. auf fol. 1 r. der Vermerk: Messa / Del Sig. Eberlin.
Besetzung: Viole (sempre con il Contralto Unis:), Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Violoncello, Organo.

Nr. IV

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 1o, 291

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Nicht mitgeteilt[1]. Lt. Katalog: Messa (D♮) senza Gloria.

44 Bl. 217 x 32o mm mit ? beschr. S., 1o-zeil. rastr., ev. von der Hand des P. Georg Pasterwiz. Vorh. St.: C., A., T., B., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org., per la Batt.

B) CH E, Sign. 289 / 4

In einem Pappeinband auf den S. 37 - 49 die geh. Spart. der Messe durch P. Sigismund Keller.

Titelzeilen: Missa in D senza Gloria / a 4 Voci 2 Tromboni colle parti / Alto e Tenore unis: Organo e Violone del Maestro Ern. Eberlin.

13 gezählte beschr. S. 238 x 33o mm, 2o-zeil. rastr.

Auf den S. 51 - 58 eine zweite Spart. der Messe, ebenfalls durch P. Sigismund Keller. Die Partitur umfaßt aber nur Kyrie und die ersten 25 Takte des Credo.

---

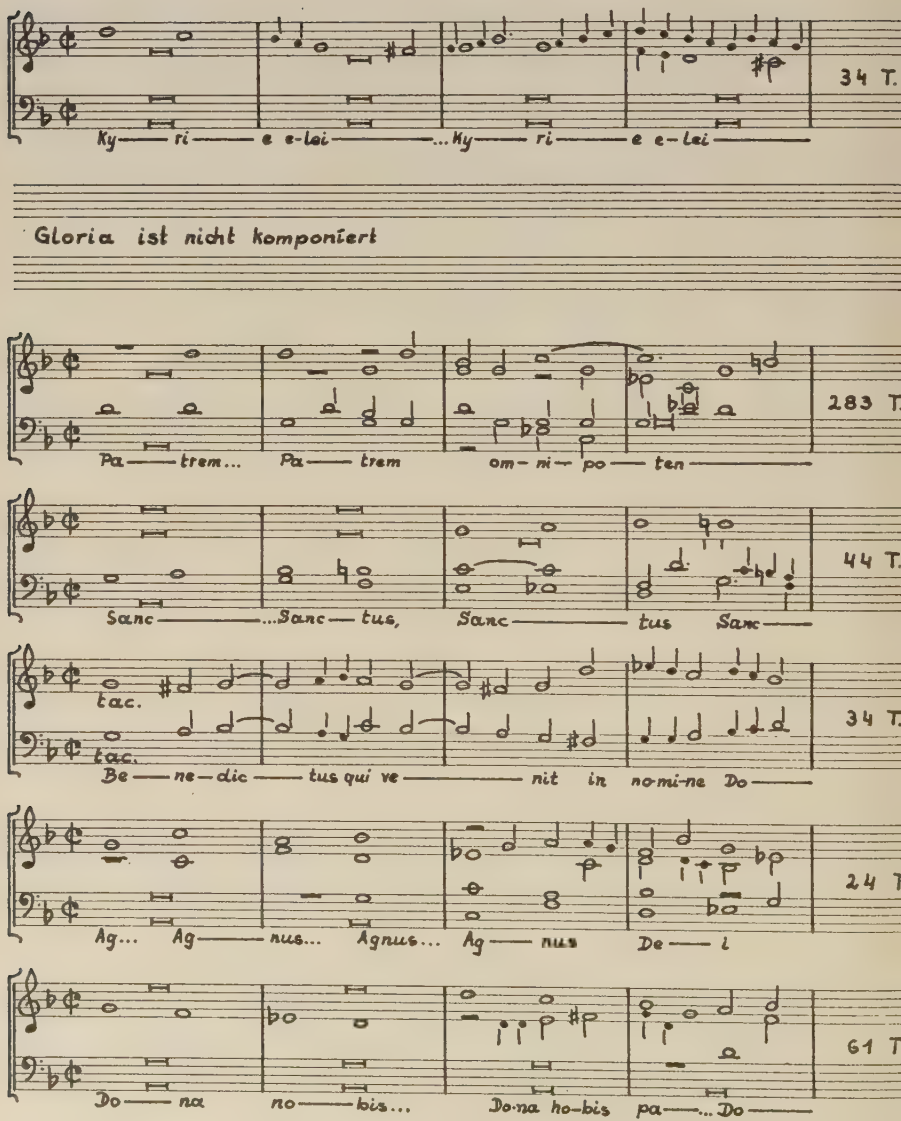
1) Wegen einer längeren Ausleihe der Abschrift können zur Quellenbeschreibung nur Auskünfte vom Stiftsarchiv wiedergegeben werden.

Nr. V

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



Autograph: siehe unten unter D Mbs

Abschriften: A) A KR, Sign. B, 1o, 292

Conv. aus 1o zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: Missa / in Contrapuncto / a / Canto, Alto / Tenore, Basso / Violetta / 3 Tromboni / Organo / e / Violone / [unten] Del Sign. Ernesto d'Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Violetta, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Vln., Org.
57 Bl. 2oo x 31o mm mit 1o3 beschr. S., 1o-zeil. rastr., die St. der Trb. 3 ("Trombone Basso") 11-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

B) CH E, Sign. 45o,14

Conv. aus einer Abschrift in St. und 2 Partituren.
a) Stimmen: 5 zeitgenöss. Stimmh., in einen Bg. eingeschl., ohne Tbl., Aufschrift: Aus Weingarten, in Partitur.
Vorh. St.: S., A., T., B., Org.
21 Bl. 23o x 355 mm mit 41 beschr. S., 13-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

b) Partituren:
1. Eine Spartierung der Messe durch P. Sigismund Keller, auf 43 gezählten S. 3o2 x 225 mm mit 12-zeil. Raster jeweils 2 Akkol. auf einer S.
2. Eine Spartierung der Messe durch R. L. Pearsall (s. Fußnote), nicht näher beschrieben.

C) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 298

In einem hellgrauen Pappeinband eine Partitur der Messe ohne Tbl., auf 26 gezählten Bl. 49 beschr. S., 1o-zeil. rastr., jeweils 2 Akkol. auf einer S., auf fol. 18 v. und 25 v. nur je eine Akkol.

Am Ende der Partitur: Fecit D. Joan: Ernestus Eberlin 1728.

Auf einem im Innern der Partitur liegenden Bl. bezeichnet ein unbekannter, späterer Verfasser die vorliegende Partitur als Autograph. (s. S. 158)

D) US Bp, Sign. ++ M 385.1o3 Nr. 1

Partitur-Manuskript, Missa in contrapuncto, Leipzig 1862, 5o pp. (lt. Auskunft der Public Library, Boston, durch Mr. Hill.)

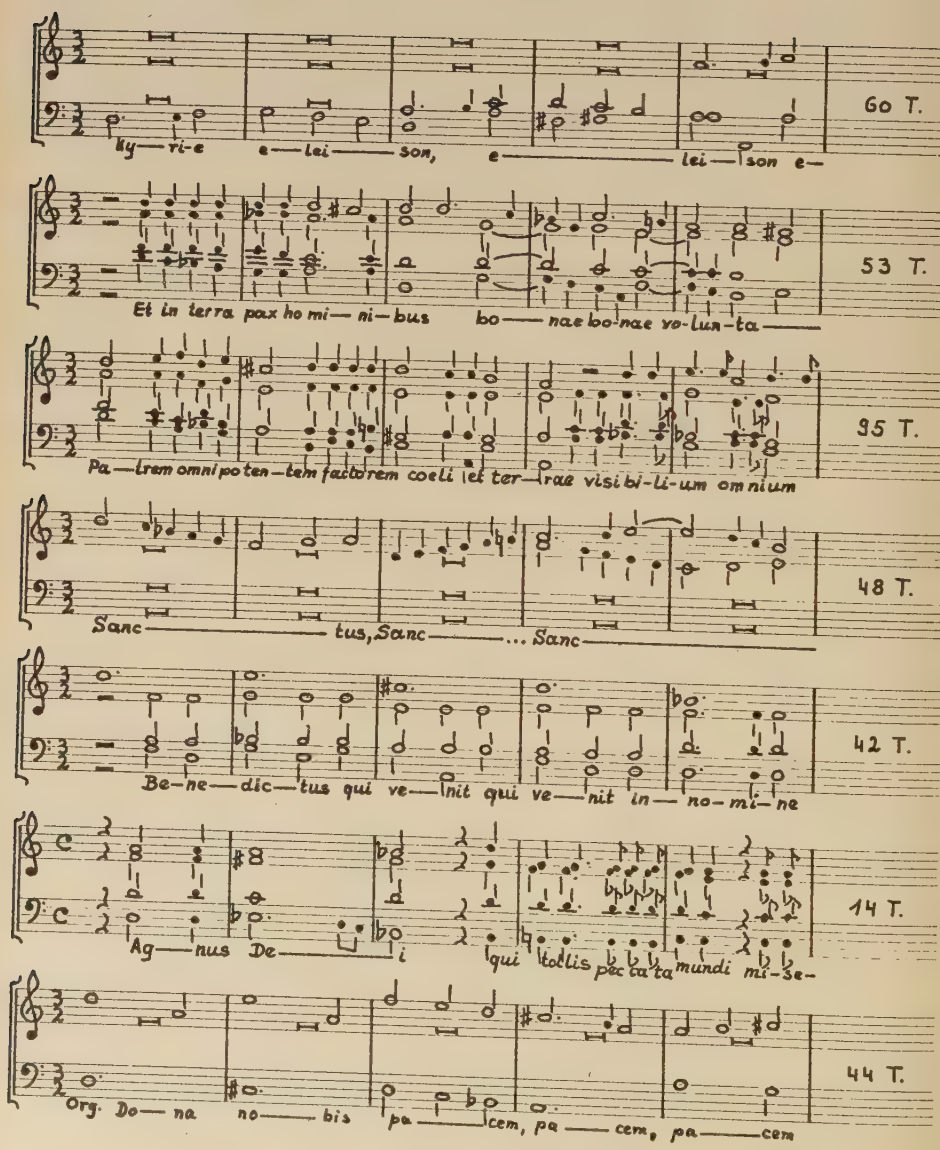
Robert Lucas Pearsall of Willsbridge, engl. Musikforscher und Komponist, geb. 1795, + 1856.

Nr. VI

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



Autograph: Unbekannt.

Abschriften: A) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 297

In einer Mappe aus dünnem Karton ein Conv. aus 6 zeitgenöss. Stimmh., die wiederum in einen Bg. eingeschl. sind, dessen 1. S. als Tbl. dient.

Titelblatt: pro Dmca 2.da Quadragesima. / Missa ex D. b. / in Contra-Puncto / a / 4. Vocibus / Organo. / et / Violono. / [rechts unten] Auth. D. Ernest Eberlin.

Vorh. St.: C., A., T., B., Vln., Org.
13 Bl. 215 x 355 mm mit 25 beschr. S., 12-zeil. rastr., nicht pag., von einer unbek. Hand geschr.

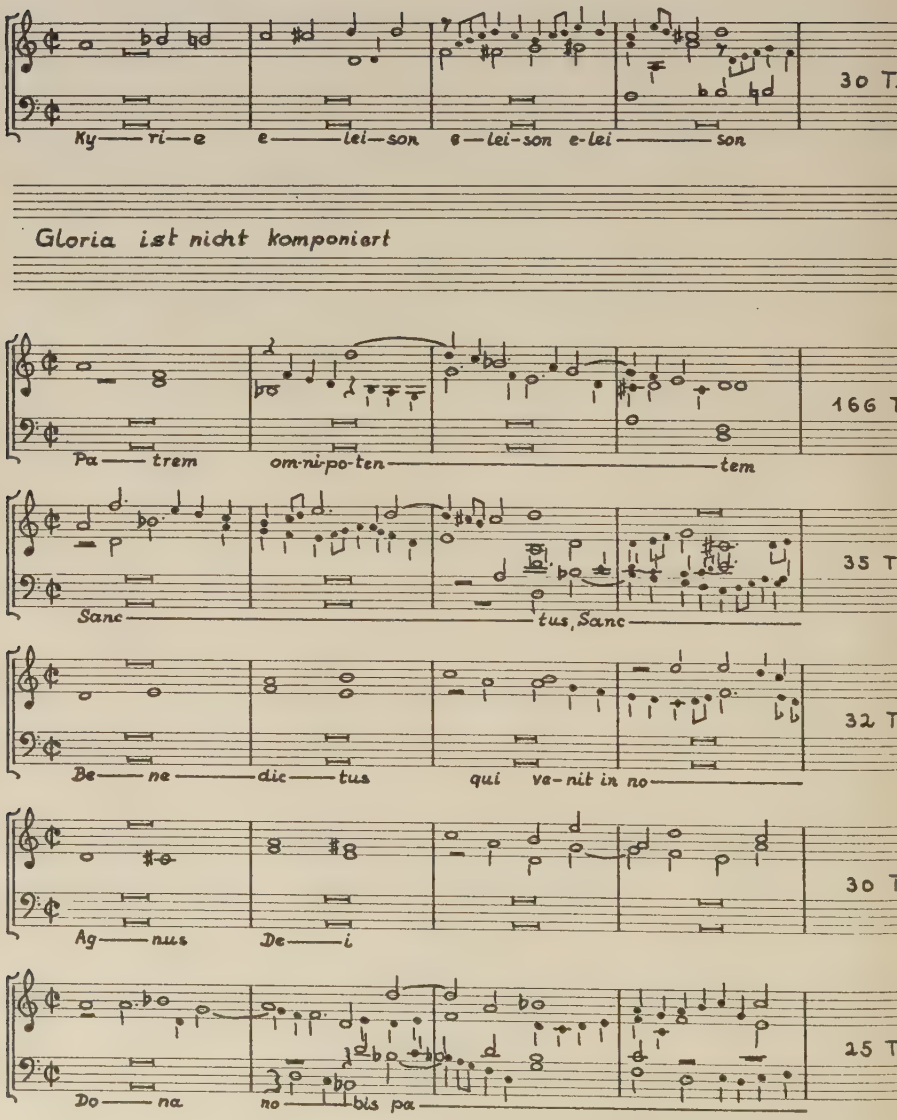
Druck: in: Franz Xaver Löhle: Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang, zweiter Theil, zweite Abhandlung, zweites Heft, München, 1832.

Nr. VII

Missa in Contrapuncto

a

4 Voci e Organo.



ıtograph: D Mbs, Sign. Mus. Mss. 1287

Autogr. Partitur, in einem braunen Pappeinband 16 gezählte Bl., geheftet, annähernd glatt beschnitten, 3o3 x 217 mm, mit 28 beschr. S.
Kein Titelblatt vorhanden.
Bl. 1 und 16 nicht rastr., nicht beschr., Bl. 2 bis 15 1o-zeil. rastr., jeweils zwei Akkol. mit je 5 Systemen auf einer S., Bl. 2 bis 15 ohne Wasserzeichen, dickes Büttenpapier, Bl. 1 und 16 dünneres Papier mit Wasserzeichen
Besetzung: nicht bezeichnet, C., A., T., B., Org.
Der Name des Komponisten findet sich auf den Notentextseiten nicht, nur auf der Innenseite des vorderen Umschlagblattes steht von späterer Hand: "Eberlin", auf Bl. 1 r. unten und Bl. 2 r. unten in Blei "24/32".

oschriften: A) D Mbs, Sign. Mus. Mss. 3232[p]

In einen Pappeinband geb. die Part. der Messe, auf 18 gezählten Bl. (Zählung 1 - 17, zwischen Bl. 5 und Bl. 6 eingelegt Bl. 5 a) 1 Tbl. + 3o beschr. S. 325 x 26o mm

Titelblatt: Missa (D m.) / ohne Gloria / a / 4 Voci. / Ern. Eberlin. / [rechts] Kirnberger.

Raster: 16-zeil., jeweils 3 Akkol. auf einer S.,
Besetzung: S., A., T., B., Org.
Am Ende der Part.: Neuötting, am 12. Sept. 1849.

B) US Bp, Sign. ++ M. 385.1o3

Als Nr. 2 findet sich unter der Sign. als Manuscript die Partitur der Messe unter der Bezeichnung: Missa canonica. IV vocum. Partitio. (Leipzig?) 1865. (2o) pp. Sie ist Geschenk eines nicht näher bekannten Mr. Allen A. Brown.
(lt. Auskunft der Boston Public Library.)

Auf Grund des Thematischen Verzeichnisses und des Quellenberichtes lassen sich für die verschiedenen Archive und Bibliotheken summarische Aufstellungen machen

a) der insgesamt vorliegenden Eberlin-Messen,
b) der erstmals (im Sinne der Zählung) oder nur an diesem Fundort überlieferten Messen.

Ergänzend hierzu werden noch einmal unter

c) die von Eitner[1] und unter
d) die von Haas[2] genannten Zahlen hinzugefügt.

		a	b	c	d
A GÖ		2	2	-	-
A KR		32	1o	34	32
A LB		18	1	-	-
A Sd		41	41	4o	19
A Sn		2	-	-	-
A SEI		1	-	-	-
A Wgm	Messen	1	-	1	1
A Wgm	C. Sancto Spiritu	-	-	1	1
A Wn		1	1	-	-
A Wn	C. Sancto Spiritu	1	-	-	-
CH E		8	1	-	-
D Mbs	Messen	18	2	18	-
D Mbs	Fragment	1	-	-	-
D OBk		1	-	-	-
D PS		3	-	-	4
D Rp		1	-	1	-
GB Lbm	Messen	3	-	-	-
GB Lbm	Messenteile	3	-	-	-
I Fc		3	-	-	-
US Bp		2	-	-	-

---

1) Eitner, a. a. O., S. 3o3 ff.

2) Haas, a. a. O., Sp. 1o59

Vier weitere Fundorte werden bei Eitner genannt:

	a	b	c	d
Salzburg, Städtisches Museum	-	-	1	-
Dresden, Kath. Kirche	-	-	1	-
München, Alte Hofkirche	-	-	2	-
Regensburg, Dombibliothek	-	-	3	-

Im Musikalien-Katalog aus dem Jahre 187o des Städtischen Museums Carolino Augusteum zu Salzburg wird eine "Messe in A" aufgeführt. Seit der Zerstörung des Museums im 2. Weltkrieg ist die Messen-Abschrift verschollen. Im Domarchiv Salzburg liegt unter der Nr. 13 (s. Them. Kat. und Quellenbericht zu Messe Nr. 13) eine Abschrift einer Messe in A-dur, die auf den Stimmheften Eigentumsstempel des Museums aufweist. Sie dürfte wahrscheinlich die verschollene, dem Museum gehörige Abschrift sein.

Um welche Katholische Kirche in Dresden es sich in der Notiz bei Eitner handelt, kann nur vermutet werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist darunter die Katholische Hofkirche zu verstehen. Die Musikalien der Kath. Hofkirche sind jedoch (lt. Auskunft des dortigen Probstei-Pfarramtes) verbrannt.

Die Überlieferung der Eberlin-Messen.

1. Autograph und Abschrift.

Wie der Quellenbericht zeigt, liegen zur Zeit lediglich drei Messen von Johann Ernst Eberlin in Autographen vor, die Messen Nr. I, III und VII. Eine weitere Messenpartitur, die Vorlage von D Mbs, Sign. Mus. Mss. 298 der Messe Nr. V, wird als Autograph angesehen durch eine Vermutung auf einem der Partitur beiliegenden Blatt späteren Datums. Ein Vergleich von Eberlin-Autographen mit der Handschrift eben dieser Münchener Vorlage von Nr. V läßt es zu, daß die Echtheit als Autograph stärkstens angezweifelt wird. Ein Faksimile von den jeweils ersten Seiten der Handschriften Eberlins und der fraglichen Vorlage sei im Anhang beigefügt (Anlage 2 im Anhang).
Eine Echtheitsbezeugung des Autographs der Messe Nr. I[1] gibt Karl P r o s k e durch einen Hinweis auf dem Titelblatt seiner Partiturabschrift der Messe[2]:

> "Juxta Autographum / Ernesti Eberlin / in Archivio Music. Ecclesiae Cathed. / Passaviensis / R 3/12 1847 C. P."

und auf einem der Partitur beiliegenden Blatt:

> "Das Original dieser Messe ist des Verfassers eigene Handschrift und nach den Correcturen u. Rasuren zu schließen der erste Entwurf. Ein Titel ist nicht vorhanden, über dem Kyrie stehen die Worte: Missa pro diebus rogationum di Ernesto Eberlin..."

Alle anderen Messen finden sich nur in Abschriften, vornehmlich in Stimm-Abschriften. Zeitgenössische Partituren, d. h. Partituren aus dem 18. Jh., liegen von den "Missae concertatae" nur für die Messen Nr. 12, 29 und 38 vor. Von den "Missae in Contrapuncto" wurden derartige Partituren

---

1) D PS, Invent. Nr. 13, Lit. E

2) D Rp, Mappe Eberlin Nr. 2

für die Messen Nr. I, II, III und V angefertigt.

So schrieb Wolfgang Amadeus M o z a r t - vermutlich im Frühjahr 1773 - für seine kontrapunktischen Studien Messen, Messenteile und Motetten von Eberlin und Michael Haydn ab. Diese als KV Anh. 1o9[VI] bekannte Sammlung wird folgendermaßen beschrieben[1]:

> "London, British Museum (Add. 41,633). Ein Heft im alten graublauen Umschlag, auf dem Schild von fremder Hand die Aufschrift: 'Kirchenmusiken / von verschiedenen Meistern'; dazu die Bemerkung mit Bleistift: 'Mozarts Handschrift'... Notenschrift und Papier deuten mit Sicherheit auf die Entstehung des zierlichen Manuskripts im Frühjahr 1773, und zwar hat bei den meisten Stücken Mozart die Partitur offenbar aus den Stimmen zusammengeschrieben..."

In dieser Sammlung sind enthalten die Messen Nr. I, II und III, dazu Teile aus den Messen Nr. 24 (Cum Sancto Spiritu), 32 (Kyriefuge) und 34 (Cum Sancto Spiritu).

In einem Brief vom 4. Januar 1783 bittet W. A. Mozart den Vater[2]:

> "...ich wünschte auch folgende sinfonien zu haben...auf das so bald möglich.- Dann sind auch auf kleinen Papier blau eingebundener Contrapuncte von Eberlin, und etwelche sachen von Haydn dabey, welche ich gerne wegen Baron van Suiten bey welchen alle Sonntage von 12 bis 2 uhr bin;..."

Hier handelt es sich sicherlich um das heute in London liegende Heft, denn in einem Brief vom 12. März 1783 berichtet Mozart dem Vater[3]:

> "...die fuge in te Domine speravi, hat allen beyfall erhalten, wie auch das Ave maria, und

---

1) Ludwig Ritter von Köchel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, 3. Aufl. in der Bearbeitung von Alfred Einstein, Leipzig 1937, S. 841

2) Die Briefe Mozarts und seiner Familie, hrsg. von Ludwig Schiedermair, München-Leipzig 1914, Bd. II, S. 2o7 f.

3) B II, S. 217

tenebrae E:..."

Diese genannten Werke sind als die Nummern 1, 6 und 14 in der in London liegenden Sammlung KV 1o9^{VI} enthalten.

Leopold Mozart hatte schon früher einmal seinem Sohn spartierte Werke Eberlins nach Augsburg nachgesandt. Auch hier dürfte es sich um die oben erwähnten Messenabschriften gehandelt haben. Leopold Mozart schreibt dazu am 27. Oktober 1777 an seinen Sohn[1]:

> "...Das Briefpaquet so zum Lambwirth addressiert mit den Sparten vom Eberlin x: wirst Du wohl erhalten haben..."

Hiermit ist vermutlich die Sendung gemeint, die Leopold Mozart seinem Sohn mit seinem Brief vom 15. Oktober 1777 zugeschickt hatte. Dort heißt es[2]:

> "...Hier schicke ich Dir einen ziemlich grossen Brief mit Musik. Ich konnte es nicht über mein Herz bringen diese Sachen Dir nicht zu schicken. Man kommt in gelegenheit derley Sachen zu machen, und dieß sind doch immer gute Muster..."

Später erscheinen noch einmal Werke von Johann Ernst Eberlin im Briefwechsel zwischen Wolfgang Amadeus Mozart und seinem Vater. Am 1o. April 1782 schreibt Mozart an den Vater[3]:

> "...ich wollte sie gebeten haben, daß wenn sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel, und die toccaten und fugen vom Eberlin schicken.- ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van suiten - und da wird nichts gespiellt als Händl und Bach...und da möchte ich dem Baron die Eberlinischen /au/ch hören lassen..."

Es handelt sich hier wahrscheinlich um die "IX Toccate e Fughe per l'Organo", die 1747 in Augsburg gedruckt wurden.

---

1) B III, S. 231

2) B III, S. 22o f.

3) B II, S. 163

Über eben diese Werke gibt W. A. Mozart einige Tage später ein vernichtendes Urteil ab, wenn er am 2o. April 1782 an seine Schwester schreibt[1]:

> "...wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb - ich habe sie unter der hand bekommen, und - dann ich konnte mich nicht mehr erinnern, leider gesehen, daß sie - gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen. allen Respect für seinen 4stimmigen satz. aber seine klavierfugen sind lauter in die länge gezogene versettl..."

Die im Köchel-Verzeichnis[2] erwähnte weitere Mozartsche Abschrift eines vierstimmigen "Osanna" konnte nicht eingesehen bzw. identifiziert werden.

Sieben der insgesamt 16 in der Londoner Sammlung enthaltenen Werke von Eberlin lassen sich auch in der Musiksammlung der Biblioteca del Conservatorio Musicale in Florenz (Sign. A 125 und 126) nachweisen. Es sind dies die Nummern 2, 3, 4, 7, 12, 13 und 16 der unter KV 1o9^{VI} bekannten Sammlung. Ob zwischen der Abschrift Mozarts und der in Florenz liegenden Sammlung Abhängigkeitsbeziehungen bestehen, kann nicht gesagt werden.

---

1) B II, S. 165

2) a. a. O., S. 841

Es wurde bereits betont, daß eine genaue Datierung aller Messen nicht vorgenommen werden kann. Allerdings besteht für einige Messen die Möglichkeit, einen Terminus ante quem zu nennen, da zu diesem Zeitpunkt bereits Abschriften gefertigt wurden. Ob diese Daten nicht auch gleichzeitig Kompositionsdaten waren, läßt sich nicht sagen.
So sind bezeichnet die Abschriften der Messen Nr.

7	1753 in A Sd		47	1759 in A LB	
26	1752	A Sd	49	1746	A GÖ
36	1751	A LB	5o	1753	A Wn
45	1751	A KR	I	1755	A KR
46	1732	A KR	V	1728	D Mbs

Eine etwas vage Vermutung knüpft an die Verwendung des Titels "Gentiluomo" auf den Titelblättern an. Es erscheint jedoch fraglich, ob man die Messen, die diese Bezeichnung tragen, tatsächlich für nach Eberlins Ernennung zum Titular-Truchsess (1754) komponiert erachten kann, da andererseits auf der mit "1753" bezeichneten Abschrift der Messe Nr. 7 (Convolut b) ebenfalls (s. u.) der Titel "Gentiluomo" zu finden ist.
"Gentiluomo" wird Eberlin auf folgenden Messenabschriften genannt:

Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 15, 16, 2o, 28a, 34, 37, I und II.

Auf den Abschriften der Messen Nr. 29, 38 und 41 in A KR wird Eberlin nur als "Organista di Corte" oder "Organista aulicus" bezeichnet. Tatsächlich erlebte P. Placidus Fixlmillner, der die Messen Nr. 29 und 38 für Kremsmünster abschrieb, Eberlin während seines Studiums in Salzburg (1740 -1745) nur als Hoforganisten. Auch im Jahre 1747, als die Messe Nr. 46 vermutlich für Ottobeuren abgeschrieben wurde - Eberlin wird dort als "Metrop: Salisburgo Compositore" bezeichnet - war Eberlin noch nicht zum Kapellmeister ernannt. Als solcher wird er auf folgenden Abschriften tituliert:

Nr. 6, 1o, 11, 12, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 3o,31, 32, 33, 35, 36, 42, 44, 45, 47, 51.

2. Die Besetzung der Messen.

Von den 58 Messen Eberlins ist der weitaus größte Teil für 4-stimmigen Chor (Canto, Alto, Tenore, Basso) geschrieben. Lediglich die Messen Nr. 4o und 5o sehen 5 Vokalstimmen vor, und zwar sind in beiden Messen jeweils ein Canto Primo und ein Canto Secondo besetzt. Die Messe Nr. 12 ist in der Fassung Nr. 12 b lediglich für 2 Vokalstimmen geschrieben, nämlich für Canto und Basso al piacere. Eine ganz besondere Stellung nimmt die Messe Nr. 45 ein: sie ist für zwei Chöre zu je 4 Stimmen geschrieben, sie besetzt entsprechend auch zwei Orchesterchöre.

8 Messen, die 7 "Missae in Contrapuncto" und die Messe Nr. 48 sind nur für 4-stimmigen Chor a-capella komponiert.

Das Orchester der übrigen Eberlin-Messen ist verschiedenartig zusammengesetzt. Nimmt man die colla-parte spielenden Instrumente nicht mit hinzu, kann man folgende Aufstellung zur Besetzung des Orchesters machen:

				2 Vl.		+ b. c.	16 Messen	
				2 Vl.,	Vla.	+ b. c.	7 "	
2 Cl.,				2 Vl.		+ b. c.	2 "	
2 Cl.,			Timp.,	2 Vl.		+ b. c.	7 "	
3 Cl.,			Timp.,	2 Vl.,	Vla.	+ b. c.	1 "	
2 Cl.,		2 Trb.,	Timp.,	2 Vl.		+ b. c.	4 "	
2 Cl.,		2 Trb.,	Timp.,	2 Vl.,	Vla.	+ b. c.	5 "	NB.
2 Cl.,	2 Tb.,	3 Trb.,	Timp.,	2 Vl.		+ b. c.	3 "	
2 Cl.,	2 Tb.,	3 Trb.,	Timp.,	2 Vl.,	Vla.	+ b. c.	3 "	
2 Fl. (mut. 2 Oboi),								
2 Cl.,	2 Tb.,	3 Trb.,	Timp.,	2 Vl.,	Vla.	+ b. c.	1 "	
2 Ob.,								
2 Cl.,	2 Tb.,	3 Trb.,	Timp.,	2 Vl.		+ b. c.	1 "	

NB. Hierunter ist auch die Messe Nr. 45 gezählt, die die genannte Besetzung doppelt, d. h. in jedem der beiden Orchesterchöre enthält.

Zur Aufführungspraxis der Messen.

Wenn man den Umfang der verschiedenen Abschriften, die jeweils eine Messe überliefern, miteinander vergleicht, so stößt man auf den großen Unterschied in der Anzahl der Stimmhefte zwischen den Salzburger Convoluten und denen anderer Archive und Bibliotheken. Mit Ausnahme des Domarchivs Salzburg und geringfügigen Ausnahmen bei anderen Fundorten werden in den Archiven und Bibliotheken die einzelnen Stimmen jeweils nur in einem Exemplar überliefert, doppelte Ausführungen einer Stimme sind selten, drei Exemplare einer Stimme werden niemals vorgefunden.

Die Salzburger Convolute dagegen enthalten jeweils für den Chor in allen Stimmen ein Heft für die Solo-Gruppe (conc.) und je zwei Hefte für die Ripieno-Gruppe. Die Violinstimmen sind jeweils doppelt vorhanden. Die Stimmhefte für die Viola und sämtliche Bläser, desgleichen für die Pauken liegen stets nur in einem Exemplar vor. An Stimmheften für das Bass-Fundament existieren fast regelmäßig: je ein Exemplar für Fagott, Violone, Organo concertato, Organo ripieno und per la Battuta[1]. Die drei letztgenannten Stimmen sind beziffert, die Stimmen von Org. conc. und per la Batt. sind meistens gleich.

Da es sich bei den Stimmen des Salzburger Domarchivs wohl um authentisches Aufführungsmaterial handelt, ist es möglich, aus der Anzahl der Stimmen einen Schluß zu ziehen auf die vermutliche Stärke des Aufführungsensembles und die Aufführungspraxis in der Salzburger Domkirche[2].

---

1) Die im Salzburger Domarchiv auf diesen Stimmen vorgefundene Bezeichnung "per la Batutta" ist wohl falsch.

2) Vgl. K. G. Fellerer, der in seinem Vorwort zu Band I/2/2 der Neuen Mozart-Gesamtausgabe einen ähnlichen Schluß für die Aufführung der Vespern und Psalmen W. A. Mozarts zog. (Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werkgruppe 2, Band 2: Vespern und Vesperpsalmen, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, 1959, S. XIII.)

Leopold M o z a r t gibt in seiner "Nachricht von dem gegenwärtigen / Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen / Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg / im Jahre 1757"[1] folgende Besetzung der Kapelle zum größten Teil namentlich an:

"...10 Violinisten
2 Bratschisten
3 Violoncellisten
2 Violonisten
4 Fagottisten
3 Oboisten und Flötisten
2 Waldhornisten
12 Trompeter
4 Posaunisten
2 Paucker
3 Organisten und Cembalisten..."

Ein Teil dieser Musiker, vor allem der Bläser, wird bei den Aufführungen von Messen Eberlins nicht oder nur auf einem anderen Instrument mitgewirkt haben. Es heißt nämlich an einer anderen Stelle in Leopold Mozarts Bericht[2]:

> "...Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit..."

und weiter heißt es in Mozarts Bericht[3]:

> "...Es wird kein Trompeter noch Paucker in die Hochfürstl. Dienste genommen, der nicht eine gute Violin spielet: wie sie denn bey starken Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die zweyte Violin oder die Viola mitspielen müssen; wo sie nämlich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden..."

Tatsächlich besetzte Eberlin nur in einer Messe (Nr. 31)

---

1) in: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg, III. Band, 3. Stück, Berlin 1757, S. 183 ff.

2) a. a. O., S. 195

3) a. a. O., S. 197

zwei Oboen, während in der Messe Nr. 32 zum Gloria zwei Flöten im "Laudamus" und zwei Oboen im "Domine" mitwirken. In einer der Quellen zu der Messe Nr. 37 sind auf dem Titelblatt und unter den Stimmheften zwei "Cornu/a/" vermerkt, die aber in der anderen Quelle fehlen.

Der Chor besteht nach Leopold Mozart[1] aus:

a) den Chorherren: 3 A., 9 T., 9 B., insges. 21
b) den Choralisten: 1 A., 3 T., 4 B., insges. 8
c) den Kapellknaben: insges. 15

An Solosängern weiß Leopold Mozart aufzuzählen[2]:

1 Sopranisten
2 Tenoristen
2 Baßisten

"...Die Stellen der 3. anderen Castraten...sind noch nicht ersetzet...

...Aus dem Hochfürstl. Capellhause werden beständig 2 bis 3 Sopranisten und so viel Altisten zum Solosingen gebraucht, die den Hrn. Meißner zum Lehrmeister haben..."

In der Annahme, daß je zwei oder gar drei Sänger aus einem Stimmheft sangen, erhält man für den Chor die Anzahl von bis zu 36 mitwirkenden Sängern, für die Violinen wird man entsprechen die Zahlen 4 und 4 = insgesamt 8 ansetzen. Die aus der Zahl der Stimmhefte abgeleitete Zahl der Mitwirkenden wird durch die Nachrichten Mozarts gestützt.

Leopold Mozart gibt in seiner "Nachricht" auch einen Bericht über die Verwendung von Orgeln beim Gottesdienst. Es heißt dort[3]:

"...Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beym Eingang der Kirche die grosse Orgel, vorn beym Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobey die Chorsänger sind. Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur

---

1) a. a. O., S. 192

2) a. a. O., S. 190

3) a. a. O., S. 195

> zum Präludieren gebraucht: bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielet, nämlich die nächste am Alter rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den beyden andern Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Paukken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit..."

Die große Orgel und die sog. Hoforgel (d. i. die "nächste am Altar rechter Hand") wurden im wöchentlichen Wechsel von den beiden Organisten, 1757 also von Anton Cajetan Adlgasser, dem Schwiegersohn Eberlins, und Franz Ignaz Lipp gespielt. Den Dienst an der kleinen Chororgel hatte regelmäßig Georg Paris zu versehen. Die erwähnte Violone bei der Chororgel spielte, ebenfalls im Wechsel, jeweils ein Mitglied der Choralisten-Gruppe[1].

Dieser Bericht Leopold Mozarts wird ergänzt durch die Tagebuchnotizen von P. Heinrich P i c h l e r , eines Benediktiners aus Kremsmünster (1722-1809), der in den Jahren 1744 bis 1747 an der Benediktiner-Universität zu Salzburg studierte und in dieser Zeit mit Eberlin befreundet war. Pichler gibt in seinem zweibändigen "Diarium Salisburgense"[2] einen Abriß ihm bemerkenswert erscheinender Ereignisse zu Salzburg und berichtet unter dem 24. Dezember 1745 von einem Besuch der ersten Weihnachtsvesper im Dom:

> "...Zum Einzug des Erzbischofs wurde die große Orgel gespielt und die Intrada von 12 Trompetern zu 2 Chören geblasen. Diese Vesper wurde unter der ganzen Musik produziert auf fünf Chören. In einem waren die Vokalisten, die Orgel, die Posaune, zwei Fagotte und zwei Bässe. Auf den anderen die Violinisten, nämlich zwölf; auf dem dritten sechs Trompeter und eine Pauke; auf dem vierten abermalen sechs Trompeter, andere, und eine Pauke. Der fünfte aber ist herunten bei dem Altar und besteht diese in der Kapellmusik samt einer Orgel und Baß. Diese singen aber nur, wann es tutti ist.

---

1) L. Mozart, a. a. O., S. 194

2) Auszüge in: Altmann Kellner: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel-Basel 1956, S. 425 ff.

Den Takt muß geben auf dem ersten Chor für alle der Kapellmeister. Und ist dieses schön, daß alle Musikanten auf allen Chören müssen weiße Chorröcke anhaben, die Trompeter ausgenommen, und dieses nicht nur allein in diesen Festtagen, sondern alle Tage, sooft sie im Dom etwas zu singen haben..."

Eine Verteilung des vorgefundenen Abschriftenmaterials auf die verschiedenen Funktionsträger innerhalb des Aufführungsensembles ist in folgender Weise als wahrscheinlich anzusehen:

Auf der Empore der Hoforgel (rechts vorne) befinden sich:

a) die Solo-Sänger, sie benutzen die Concertato-Stimmen,
b) die "Bässe", d. h. die Continuo-Bässe. Hierunter sind nach Pichler zu verstehen 2 Fagotte und 2 Bässe (Violone oder Violoncello), die aus den Stimmen "Fagotto" und "Violone" zu spielen haben,
c) der Spieler der Solo-Orgel, der die Organo-concertato-Stimme benutzt,
d) der Leiter der Aufführung, der aus der Stimme "per la Battuta" dirigiert.

Unklar bleibt, was Pichler meint, wenn er auch "die Posaune" auf dieser Empore findet. Denkbar wäre zwar, daß alle drei Posaunen hier aufgestellt wurden, was aber unwahrscheinlich sein dürfte, da die Posaunen in der Regel das Tutti verstärken. Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, daß hier eine Aufstellung beschrieben wird, die u.a. einer Besetzung der "Missae solennes" (s. u. S. 230 ff.) entsprechen würde. Dort - so wird gezeigt werden - fallen der ersten Posaune in einigen Teilen solistische Partien zu, wobei sie mit einer oder zwei Solo-Violinen + b. c. eine solistische Vokalstimme zu begleiten hat. Es ist durchaus denkbar, daß bei der Aufführung solcher Kompositionen der Solo-Posaunist seinen Platz auf der Empore bei den Solo-Sängern hatte.

Auf der gegenüberliegenden Empore (links vorne) befinden sich lediglich die Violinisten. Pichler zählt vermutlich,

wenn er die Zahl 12 nennt, auch die Bratschisten mit. So ist eine Besetzung von 6 - 4 - 2 denkbar. Auch eventuell benötigte Flöten oder Oboen, die ja nur selten verwendet wurden, haben vermutlich von dieser Empore aus mitgewirkt. Fellerer nimmt an[1], daß auch der Leiter der Aufführung sich auf der Empore der Evangelienorgel befand und gleichfalls eine Orgel spielte, eben die Evangelienorgel, sowie daß aus seiner Stimme Violoncelli spielten. Abgesehen davon, daß der Pichlersche Bericht diese Vermutung widerlegt, würde das bedeuten, daß zwei Gruppen mit je einer Orgel und instrumentalem Baß von verschiedenen Stellen des Raumes ständig eine gleichlautende Partie zu spielen hätten. Eine derartige Besetzung ist unwahrscheinlich.
Erstaunen macht die hohe Zahl der auf den beiden rückwärtigen Emporen mitwirkenden Trompeter und die doppelte Verwendung der Pauken. Hier ist zu vermuten, daß die Besetzung bei der Aufführung der Eberlin-Messen etwas anders war, da niemals ein doppeltes Stimmexemplar für die Timpani vorliegt. Wie die Aufteilung der 2 x 6 Trompeten in die Clarini (I und II) bzw. Trombe (I und II) vorgenommen wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht ist diese starke Besetzung auch nur für die mehrchörige Musik (u. a. die Intraden) verwandt worden.
Vorn im Presbyterium stehen bei der Chororgel die Chorsänger, die das "Tutti" zu singen haben. Sie benutzen entsprechend die ripieno-Stimmen. Zusammen mit ihnen spielt man die Chororgel als Organo ripieno nach der so bezeichneten Stimme. Merkwürdig ist die Mitwirkung der Violone von dieser Stelle aus. Die überlieferten Violonstimmen enthalten nämlich den vollständigen Baß und werden daher (s. o.) vermutlich von den "Bässen" auf der Orgelempore "am Altar rechter Hand" gebraucht. Es heißt aber bei Pichler und L. Mozart (s. o.): "Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es v ö l l i g g e h e t , mit". Es ist daher zu vermuten, daß bei der unteren Chororgel zwar

---

1) Fellerer, Vorwort zu..., a. a. O., S. XII f.

eine Violone mitspielt, daß aber der Spieler die Org. rip.-Stimme mitbenutzt.

Entgegen diesen von Leopold Mozart und Pichler gegebenen Berichten über die Aufführungspraxis der Salzburger Dom-Kirchenmusik steht die Meinung von Johannes Peregrinus H u p f a u f , dem derzeitigen Dom-Musik-Direktor (meist nur Johannes Peregrinus genannt)[1]. Dieser zitiert ein Decret des Erzbischofs Leopold vom 3o. Mai 1729[2]:

> "...So verordnen Wür hiemit genedigist:
>
> 1° Das in Zukhonfft in festis Pallii, die Tertia, all driten Monathssontägen und anderen Festen sowohl Praepositi, als Decani und Canonici, die Ämbter auf dem oberen Chor solemniter gehalten werden sollen, welches
>
> 2do Auf die Rogationstegen, und wann sonsten bey einem Umbgang ein Ambt gehalten würde, zu verstehen, es seyen wür gegenwärtig oder nicht, und sollte sich
>
> 3tio Ein Zufahl begeben, das bey einem umbgang unser Capellmeister oder Vice Capellmeister nicht erscheinen khönnten, so solle man sich bey uns selbst der tactirung halber gehorsambst anfragen und erwarthen, wem wir zu solcher verrichtung damahls genedigist bestellen werden..."

Dieses Decret des Erzbischofs sollte einen heftigen Streit schlichten, der zwischen den Domsängern einerseits und den Hofmusikern andererseits um die Frage entstanden war, ob bei Abwesenheit beider Kapellmeister ein Mitglied der Sängergruppe oder einer der Hofmusiker zu dirigieren hatte. Peregrinus glaubt, aus der Wendung, daß "die Ämbter auf dem oberen Chor solemniter gehalten werden sollen", folgenden Schluß ziehen zu können[3]:

> "...Wurde bis zum Jahre 1729 der 'obere Chor' d. h. der Chor rückwärts in der Domkirche nur bei ganz besonders großen Hochfestlichkeiten von

---

1) Johannes Peregrinus, a. a. O., S. 117 f.

2) Domkapitel-Protokolle 1729, fol. 131 f.

3) Johannes Peregrinus, a. a. O., S. 118.

> der Musik benützt, zumal die vier kleinen Chöre an den Eckpfeilern unter der Kuppel ansonst besetzt wurden, so wies nun der Erzbischof für fast alle kirchlichen Feste der hochfürstl. Hofmusik den geräumigen großen Chorraum an und bestimmte, daß in Zukunft die Hochämter an solchen Festen solemniter gehalten werden sollten. Nur kleinere musikalische Dienstleistungen, wie z. B. die Conventämter, Vespern und die kleinen Jahrtäge u. s. w. wurden nunmehr auf den kleinen Orgelchören (Tribünen) gehalten..."

Ob Peregrinus unter dem "oberen Chor (d. h. rückwärts in der Domkirche)" die Orgel- und Chorempore über dem Domportal oder das Presbyterium versteht, ist nicht klar. In beiden Fällen steht seine Interpretation des Decretes im Gegensatz zu Leopold Mozarts Bericht. Leopold Mozart hatte aber gerade die Verhältnisse bei einer "grossen Musik" beschrieben und von "2. Chören Trompeten und Paukken" gesprochen, die, wie unten ausgeführt werden wird, nur zu Feiern mit solemnen Charakter verwendet wurden. Peregrinus' Ausdeutung des Decretes muß also wohl als unrichtig angesehen werden.

An dieser Stelle mag erwähnt werden, daß einige der Messen Eberlins Bezeichnungen tragen, die eine Bestimmung für gewisse, mit besonderer Feierlichkeit oben genannter Art begangene Festtage enthalten. So sind bezeichnet:

die Messe Nr. 12: "in festis prepositis vel 2 Classis Pallii",

die Messe Nr. 35: "pro Festis Natalitiis",

die Messe Nr. 36: "Mesa di Natale Del Sig^{re}: nostro Jesu Xto".

Die jährlichen "Hochfürstlich Salzburgischen Kirchen und Hofkalender samt beygefügtem Schematismus" geben Aufschluß darüber, wann in der Hochfürstl. Domkirche zu Salzburg ein Festum Pallii gefeiert wurde. Nach dem von Max Seiffert veröffentlichten[1] Jg. 1757 des Kirchen- und Hofkalenders

---

1) Max Seiffert: Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, in: DTB IX/2, Leipzig 1909, S. XVII ff.

waren dies die folgenden 13 Festtage:

1. Januar	Beschneidung des Herrn, Neujahr,
6. Januar	Epiphanie, Hl. Drei Könige
2. Februar	Mariae Lichtmeß
	Gründonnerstag
	Ostersonntag
	Christi Himmelfahrt
	Pfingstsonntag
	Fronleichnam
15. August	Mariae Himmelfahrt
24. September	Fest des hl. Rupertus[1]
1. November	Allerheiligen
27. November	Fest des hl. Virgilius[1]
25. Dezember	1. Weihnachtstag

Für den Ostersonntag z. B. beschreibt der Kirchen- und Hofkalender des Jahres 1757 den Verlauf der Ceremonien folgendermaßen[2]:

> "...Oster-Sonntag den 1o^{ten} ist Festum Pallii, Ihro Hochfürstl. Gnaden kommen offentlich auß Dero Audientz-Zimmer durch die Ante-Camera, Rath-Saal, Ritter-Stuben um 9. Uhr in rothen Habit, und fliegender Cappa angethan, in Vorhergehung der sammentlichen Hof-Statt in der Galla, Vortragung deß Legaten-Creutzes, und Begleitung des Hochwürdigen Dom-Capitels in ihren gewöhnlichen Kirchen-Kleydern, in die Hochfürstl. Dom-Kirchen herab, celebriren allda solemniter das Hoch-Amt..."

Neben den obengenannten Bezeichnungen, die auf eine Verwendung und Aufführung der Messe an fest fixierten Hochfesten des Kirchenjahres hindeuten, findet man auf einigen Messen-Abschriften in den Stiften Kremsmünster, Lambach, Göttweig und Ottobeuren Titel, die eine Widmung oder Intention zum Feste eines bestimmten Heiligen beinhalten.

---

1) Die hll. Rupertus und Virgilius werden in Salzburg als erste Stadt- und Landpatrone verehrt.

2) Max Seiffert, a. a. O., S. XX

Derartige Titel sind:

a) im Stift Kremsmünster:

für die Messe Nr. 29 "Sancti Vincentii"
Nr. 38 "Sancti Amandi"
Nr. 39 "Sancti Desiderii"
Nr. 42 "Sancti Jacobi"

b) im Stift Lambach:

für die Messe Nr. 4o "Sancti Eustachii"
Nr. 47 "Sancti Joannis Nepomuceni"
Nr. 12b "S. Giuseppe"

c) im Stift Göttweig:

für die Messe Nr. 49 "Sancti Hieronymi"

d) im Kloster Ottobeuren:

für die Messe Nr. 46 "SS. Mauri et Januarii".

Der hl. Johannes Nepomuk wird im Kirchen- und Hofkalender als "absonderlicher Lands-Patron" bezeichnet, sein Fest wird am 16. Mai gefeiert.
Die hll. Maurus und Januarius werden in der Klosterkirche zu Ottobeuren besonders verehrt, da dort die Reliquien der beiden Martyrer aufbewahrt werden. So ist auch die Benennung der Messe Nr. 46 nach diesen beiden Heiligen verständlich.

Die im Stiftsarchiv Kremsmünster liegende Abschrift der Messe Nr. 43 trägt die Bezeichnung "Ss. Corpus Christi vel pro anno Domini". Es liegt nahe, hierin einen Aufführungshinweis für das Fest Fronleichnam zu sehen, jedoch läßt "pro anno Domini" eine Reihe weiterer Deutungen zu.

Die verschiedenen Gruppen der Messen.

1. Zur Bildung und Definition der Gruppen.

Im folgenden werden die 58 Messen von Johann Ernst Eberlin in verschiedene Gruppen eingeteilt werden. Ziel ist es, durch die Aufweisung der für die einzelnen Gruppen charakteristischen Kriterien die Merkmale Eberlinscher Kompositionsweise und die Struktur und Anlage der Messen Eberlins herauszuarbeiten.

Auch hier - wie bereits bei der Aufstellung der Zählungsreihenfolge - ist es nicht möglich, mit chronologischen Gruppen - z. B. etwa "Messen der Jahre 174o - 175o" zu arbeiten. Vielmehr soll eine Einteilung vorgenommen werden, die Messen einer in Struktur und angewandter Kompositionsweise einheitlichen Geartetheit zu Gruppen zusammenfaßt. Gleiche oder ähnliche Mittel, die der Komponist benutzt, um denselben Text zu vertonen, sind also hier gruppenbildende Kriterien.

Es liegt nahe, jene Prinzipien dabei gelten zu lassen, die auch der zeitgenössische Theoretiker der Kompositionslehre im allgemeinen und der Kirchenmusik im besonderen, der "Kayserliche Hof-Capellmeister" Johann Joseph F u x , in seinem "Gradus ad Parnassum" bei der Einteilung und Systematisierung der Kirchenmusik seiner Zeit anwendete.

Fux nimmt in seinem "Gradus" eine grundsätzliche Zweiteilung des "kirchenmusikalischen Stils" und damit des Repertoires vor[1]:

> "...Denn ein anderer Styl ist bey den Missen; ein anderer bey den Motetten, ein anderer bey den Psalmen; ein anderer bey den Lobgesängen u. s. f. Alle diese Gattungen können unter zwey Arten des Styls gebracht werden: nemlich unter den Styl a Capella, oder des vollen Chors, und unter den vermischten Styl..."

---

1) Johann Joseph Fux: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition, deutsch von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742, S. 182.

In der ersten Kategorie, dem "Styl a Capella", den er als den Ursprünglichen, zeitlich Älteren bezeichnet, kennt Fux zwei verschiedene Spielarten: den "reinen Styl a Capella" und den "liberior stylus". Die Unterschiede zwischen beiden wollen wir zunächst unberücksichtigt lassen. Als entscheidende Merkmale dieser ersten Kategorie nennt Fux:

1. Die Komposition ist in der Regel a-capella zu singen. Colla-parte-spielende Instrumente und Orgelstütze (basso seguente?) sind im "freieren a Capella-Stil" möglich.
2. Das Werk ist in der einmal gewählten Besetzung durchkomponiert, d. h. die Anzahl der beteiligten Stimmen wechselt innerhalb der Sätze nicht.
3. Wie das von Fux mitgeteilte Beispiel zeigt, werden in der Notierung lange Werte bevorzugt.
4. Die Komposition enthält sich vor allem des "vermischten Geschlechts" und der "versetzten Tonarten, die allzusehr mit Creutzen und weichen b angefüllet sind" und nimmt nur "das diatonische Geschlecht".
5. Als der "außer allem Zweifel vornehmste" ist in dieser Kompositionsweise Aloysius Prænestinus oder Giovanni Pierluigi da Palestrina anzusehen[1].

Nach dem letztgenannten Komponisten erhielt dieser "Stylus a Capella" auch den Namen "Palestrina-Stil". Verschiedene andere Autoren benutzen daneben den Terminus "stile antico". In dieser Arbeit nun soll eine Bezeichnung beibehalten werden, die eindeutig dem Befund in den Quellen Rechnung trägt. Gemäß diesem Befund werden hier Kompositionen, die den obengenannten Kriterien entsprechen, als "Missae in Contrapuncto" bezeichnet. Es wäre gegen den Begriff "in Contrapuncto" einzuwenden, daß sicherlich auch anderen Messen dieses Attribut zukommen könnte, da sich in ihnen kontrapunktische Partien finden. Ferner könnte darauf hingewiesen werden, daß in den zu den "Missae in Contrapunc-

---

1) Vgl. hierzu den Text im Anhang S.

to" gezählten Werken, wie später gezeigt wird, Abschnitte vorkommen, die durchaus nicht kontrapunktisch gearbeitet sind. Dennoch wird hier der auf den Quellen zu den Messen Eberlins benutzte Terminus übernommen und anderen Begriffen vorgezogen. Es geschieht dies aus folgenden Gründen:

Es handelt sich bei den Kriterien, die als bewußte Nachahmungen des "stile antico" angesehen werden, um Techniken, um ein Kompositionsverfahren, um eine spezielle Weise, musikalische Substanz zu erfinden, zu formen, zu arrangieren und so zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzustellen. Diese Techniken sind nur ein Teil jener Mittel, die zusammen mit anderen Prinzipien einen "Stil" ausmachen. K. G. F e l l e r e r sagt dazu[1]:

> "...Damit ist gegeben, daß das 18. Jh. die altklassische Polyphonie als etwas ganz anderes auffassen mußte als das 16., und daß es, wenn es mit künstlerischem Impuls und nicht theoretisch steif die alte Polyphonie nachahmte, ganz neue, dieser fernliegende Stilmomente der eigenen Zeit hereintragen mußte. Dadurch wurden die Palestrinanachahmungen des 18. Jahrhunderts stilistische Neuschöpfungen, die sich von ihrem Vorbild mehr oder minder weit entfernen..."

Handelt es sich aber in den hier zu untersuchenden Kompositionen um "stilistische Neuschöpfungen", so ist ein begriffliches Zurückbeziehen auf einen "Palestrina-S t i l " abzulehnen. Welche für Palestrinas Schaffen oder die polyphone Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts charakteristischen Einzelzüge sich bei Eberlin wiederfinden, welche dagegen abgeändert wurden, ist im folgenden aufzuzeigen.

Die Messen Eberlins, die dieser ersten Fux'schen Abteilung entsprechen, also die "Missae in Contrapuncto", sind in einer ersten Gruppe (A) zusammengefaßt. Es sind dies die Messen Nr. I bis Nr. VII.

---

1) Karl Gustav Fellerer: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1929, S. 34.

Fux unterscheidet in seinem "Gradus ad Parnassum" von diesem "Stylus a Capella" den "vermischten Styl". Kennzeichnend für diese zweite Abteilung in seiner Einteilung der Kirchenmusik sind u. a. folgende Kriterien:

1. Es wirken konzertierende Instrumente mit.
2. Die aktuelle und effektive Besetzung wechselt innerhalb eines Satzes, d. h. es konzertieren eine oder mehrere Stimmen und der volle Chor miteinander. Jeder Satz kann so aufgegliedert werden.

Wie Fux sagt, ist dies die Kompositionsweise der "Gegenwart", d. h. sie ist nicht historisierendes Nachahmen und Übernehmen von Vergangenem.

Den hier genannten Kriterien entsprechen die Messen Nr. 1 bis Nr. 51. Auf den Titelblättern und Stimmheften der Abschriften dieser Messen begegnen häufig Bezeichnungen, die das konzertierende Element in diesen Messen hervorheben, wie "da concerto" oder "concertata" u. ä. Es wird daher für diese Messen ein Terminus übernommen, der wiederum die hier angewandte Technik und die strukturelle Anlage der Kompositionen andeutet: "Missae concertatae".

Unter diesen 51 "Missae concertatae" empfiehlt es sich, drei verschiedene Untergruppen zu bilden. Dabei sollen in eine Untergruppe B_1 die sogenannten "Missae breves" und in eine Untergruppe B_2 die "Missae solennes"[1] eingeordnet werden[2]. Alle die Messen, die in ihrer Anlage zwar über die Brevis-Messen (B_1) hinausragen, die aber nicht die große Form der Vollgestalt einer "Missa solennis" (B_2) erreichen, werden einer weiteren Untergruppe (B_3) zugezählt.

Die Eintragungen, die Luigi G a t t i in seinem Thematischen Katalog des Salzburger Domarchivs zu den Incipits

---

1) Hier wird die in den Quellen übliche Form "solennis" statt des lateinischen "sollemnis" gebraucht.

2) Die Bezeichnungen stammen, wie gleich gezeigt werden wird, aus den Quellen selbst bzw. aus Gattis Katalog.

der Messen Eberlins machte, enthalten neben Besetzungsangaben für die meisten Messen auch eine der Bezeichnungen "brevis", "brevis solennis" oder "solennis". Ebenso findet man (s. Q.-Bericht) auf den Titelblättern vereinzelt Bezeichnungen der genannten Art. So werden benannt:

"brevissima":	41;
"brevis":	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1o, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 29, 37, 38;
"solennis brevis":	11, 12;
"solennis":	2o, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 3o, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 5o, 51.

Die Gruppierung, die in dieser Arbeit vorgenommen wird, verwertet nur zum Teil diese Benennungen durch Gatti oder die Titelblattschreiber. Es erwies sich, daß vor allem eine Reihe von als "Solennis"-Messen bezeichneten Werken nicht jenen Kriterien genügten, die als Kennzeichen für die Gruppe B_2 hier angesetzt werden. Auch stellt man für eine Anzahl von Messen fest, daß sie nur im Gatti-Katalog, nicht aber auf den Titelblättern die Bezeichnung "solennis" tragen. Ob diese Messen ihre Bezeichnungen erst von Gatti selbst oder schon vor ihm erhielten, konnte nicht ermittelt werden. Die "Missae solennes breves" werden in die Gruppe B_3 eingeordnet.

Im einzelnen wurde hier folgende Aufteilung getroffen:

Gruppe A:	I, II, III, IV, V, Vi, VII;
Gruppe B_1:	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1o, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 29, 37, 38, 41, 43, 48;
Gruppe B_2:	22, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 5o, 51;
Gruppe B_3:	11, 12, 18, 2o, 21, 23, 25, 26, 27, 3o, 39, 4o, 42, 44, 46, 47, 49.

Es ist durchaus möglich, diese Aufteilung einer Kritik zu unterziehen. Die Einordnung des Messenrepertoires in diese vier Gruppen könnte in verschiedenen Fällen eventuell an-

dere Lösungen haben (Einteilung einer bestimmten Messe in eine andere Gruppe). Dazu muß jedoch gesagt werden:

1. Es handelt sich hier weder um eine Einteilung in Werkgruppen noch in Schaffensperioden, noch soll eine determinierende Entscheidung darüber gefällt werden, welchen "Charakter" (im Sinne von "brevis" oder dgl.) eine bestimmte Messe besitzt. Es sollen hier lediglich verschiedene Varianten Eberlinscher Verhaltensweise bei der Komposition aufgewiesen werden, die Art gezeigt werden, mit der der Musiker Eberlin als Komponist in einer ganz bestimmten musikgeschichtlichen Situation die ihm sich bietenden Möglichkeiten für die Vertonung eines festgefügten Textes aufgriff und sie als erfüllbar, d. h. als für ihn brauchbar in einer ganz bestimmten Weise auswertete und anwandte.
2. Die Begriffsinhalte "Missa brevis" und "Missa solennis" sind bisher nicht klar und eindeutig definiert und abgegrenzt. Wenn wie hier die Begriffe lediglich übernommen werden zur Bezeichnung bestimmter Gruppen aus einem Repertoire, so folgt, daß Übergangs- oder Mischlösungen auftreten können. In ihnen werden Teilkompositionen existieren, die den Merkmalen der "Brevis"-Gruppe, andere, die denen der Solennis-Gruppe entsprechen, wie denn auch in den "Brevis"- und "Solennis"-Gruppen Kompositionen durchaus gelegentlich Merkmale einer anderen Gruppe aufweisen mögen. Solche "Zwischenlösungen" genannter Art sind in bestimmter Hinsicht z. B. die Messen der Gruppe B_3.

Es wird also nicht für bestimmte Gruppen definiert, daß es dort ständig so sei, sondern daß der Komponist in Werken dieser Art, dieser Gruppe zu einem bestimmten Verhalten neige.

Gruppe A: Die "Missae in Contrapuncto"

1. Allgemeines

Sämtliche sieben zu dieser Gruppe zählenden Messen sind für 4-stimmigen Chor mit den Stimmen Canto, Alto, Tenore und Basso geschrieben. An colla-parte-spielenden Instrumenten weisen auf:

Nr.	zu C.:	zu A.:	zu T.:	zu B.:	ferner:	nach:
I	Violetta	Trb. 1	Trb. 2	Trb. 3	Vln. Org.	A KR
II					Vln. Org.	A Sd
III		Trb. 1	Trb. 2	Trb. 3	Vln. Org.	D PS
IV		Trb. 1	Trb. 2	Trb. 3	Vln. Org. Batt.	A KR
V	Violetta	Trb. 1	Trb. 2	Trb. 3	Vln. Org.	A KR
VI					Vln. Org.	D Mbs
VII					Org.	D Mbs

Alle Autographe (Nr. I, III und VII) sehen die Mitwirkung der Orgel als Generalbass-Instrument vor.

Die Messen I, II, III und VI vertonen sämtliche Messensätze, in den Messen Nr. IV, V und VII ist das Gloria nicht komponiert. Es ist ferner festzustellen, daß auch in den Autographen der Messen I und III zunächst die Kompositionen des Gloria, in der Messe Nr. I auch das Credo gefehlt haben. Die Reihenfolge der einzelnen Messenteile in der Messe Nr. I lautet: Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona, Gloria, Credo. Das Fehlen der Gloria-Komposition und auch einige Bemerkungen auf Titelblättern lassen den Schluß auf eine liturgische Verwendung der "Missae in Contrapuncto" nur zu bestimmten Zeiten und Tagen des Kirchenjahres zu. So sind folgende Bestimmungen vorhanden:

Nr. I	in Salzburg:	"in Coena Domini"
	in Passau:	"pro diebus rogationum"
	in Regensburg:	"pro diebus rogationum" (abhängig von Passau)
Nr. II	in Einsiedeln:	"in Ca'na' Domini"
Nr. VI	in München:	"pro Dominica 2.da Quadragesima".

Die Beifügung eines Graduale "Christus factus est", eines Offertoriums "Dextera Domini" und einer Communio "Dominus Jesus" zu einer Abschrift der Messe Nr. I und eines Graduale "Tenuisti" zu der Messe Nr. III in Florenz läßt auf die Verwendung oder Bestimmung der Messen für Gründonnerstag bzw. Palmsonntag schließen.

Es ist also an eine liturgische Aufführung der "Missae in Contrapuncto" in erster Linie an den (Sonn-)Tagen der Fastenzeit, ev. auch der Adventszeit und an den Bittagen zu denken.

Der liturgische Text des ordinarium missae ist in allen Messen und in allen Sätzen vollständig vertont. In der Regel sind die einzelnen Sätze durchkomponiert, d. h. es werden keine Satzunterteilungen durch Doppelstriche und Neubeginn gemacht. Ausnahmen treten auf:

Nr. I:	Credo:	Patrem	// Et resurrexit
Nr. II:	Benedictus:	Benedictus	// Osanna
Nr. IV:	Benedictus:	Benedictus	// Osanna
Nr. V:	Kyrie:	Kyrie	// Christe
	Credo:	Patrem	// Crucifixus //
		Et resur.	// Et vitam venturi
	Benedictus:	Benedictus	// Osanna
Nr. VI:	Credo:	Patrem	// Et incarnatus est
Nr. VII:	Credo:	Patrem	// Crucifixus //
		Et resur.	// Et vitam venturi
	Sanctus:	Sanctus	// Osanna
	Benedictus:	Benedictus	// Osanna

Die Kompositionsweise Eberlins, der strukturelle und fakturelle Bau der Messen der Gruppe A soll an drei Kyrievertonungen und den Sätzen der Messe I aufgewiesen werden.

2. Die Kyrie-Kompositionen.

Wie bereits oben gesagt, sind die Kyriesätze mit Ausnahme des Kyrie der Messe Nr. V stets einteilig, d. h. der in drei Zeilen gegliederte Text

Kyrie eleison	A
Christe eleison	B
Kyrie eleison	C = A

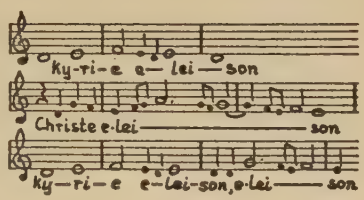
wird in einem musikalischen Satz dargeboten. Innerhalb dieses Satzes jedoch sind Unterabschnitte zu erkennen, die sowohl textlich als auch musikalisch sich von einander abheben. Im folgenden soll jeweils die Textzeile mit großen Buchstaben (A, B, C) bezeichnet werden, während die einzelnen Unterabschnitte innerhalb eines Satzes durch Ziffern in Klammern benannt werden.
Die Musikzeilen, die in der Komposition jeder der drei Textzeilen unterlegt werden, sollen hier jeweils mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet werden. Werden mehrere, von einander verschiedene Musikzeilen zur Vertonung einer Textzeile gebildet, so werden diese untereinander durch fortlaufende Indices (a_1, a_2, a_3) unterschieden. Für Musikzeilen, die nur einen Teil einer Textzeile vertonen, der sowohl zu A als auch zu B gehören kann ("eleison"), werden die "neutralen" Buchstaben x ff. verwandt.

Wenn wir nach den zuvor gegebenen Erläuterungen die Struktur des Kyrie der Messe Nr. I untersuchen und sie in einem Schema darstellen, erhalten wir folgendes Bild:

C	a b b_u	b	c
A	a b b' a	b	c b b" x
T	a b	b	c b"
B	a b	b b	c
	(1) A + B	(2) B	(3) C

Es lassen sich deutlich drei verschiedene Abschnitte unterscheiden, deren Aufeinanderfolge und Abtrennung gegeneinander vor allem durch die Folge der nacheinander vertonten Textzeilen geschieht. Die Steuerung des Ablaufs in jedem der drei Teile erfolgt in erster Linie durch das regelmäßige Arrangement der Musikzeilen, in die die Textzeilen "übersetzt" werden.

So entspricht
der Textzeile A die Musikzeile a
der Textzeile B die Musikzeile b
der Textzeile C die Musikzeile c



Aus der Gleichheit der Textzeilen A und C folgt häufig die Gleichheit der Musikzeilen a und c. Im vorliegenden Kyrie besteht die Textzeile C aus dem A, das um seinen zweiten Teil (eleison) erweitert ist. Dieser Erweiterung entspricht eine Erweiterung der Musikzeile a um einen Teil x zu c.

Der erste Abschnitt (1) der Komposition wird mit den Themen a und b, (2) nur mit b und (3) mit Thema c und einer stark veränderten Fassung von b bestritten. Das Ganze bildet also eine "Motette" mit drei Durchführungskomplexen.

Die Anlage des ersten Komplexes zeigt einmal eine regelmäßige Exposition des Themas a nach Art einer Fuge. Die Folge der Einsätze ist linear aufsteigend A-C-B-T-A im Ab-

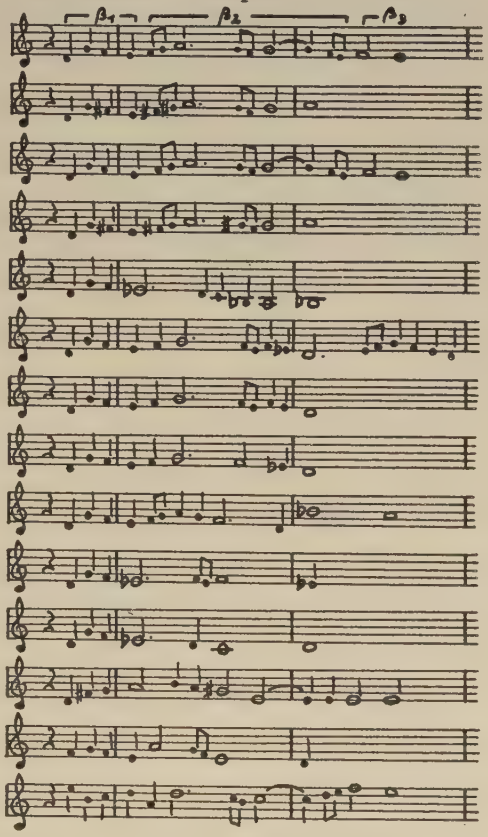
stand von zwei Takten. Das Thema erscheint dabei stets unverändert in der Originalgestalt (reale Beantwortung) abwechselnd auf den Stufen I-V-I-V-I.

Thema a ist ein in großen Notenwerten beginnendes, sich dann verschnellerndes und wieder verlangsamendes diatonisches Durchschreiten einer kleinen Terz auf- und abwärts mit nochmaliger Wiederholung der Sekunde; seine Bewegungskurve hat folgendes Aussehen:

Bei der Untersuchung der Textdeklamation durch das Thema a fällt zunächst die Kontraktion des ursprünglich viersilbigen ἐλέησον zu dem dreisilbigen "e-lei-son" auf. Eberlin behandelt in jeder seiner Messen "eleison" als dreisilbig, lediglich bei langen Melismen findet man gelegentlich in einer einzelnen Stimme einmal eine Aufteilung e-le-i-son, wobei das -i- unter den letzten Ton des Melisma rückt. Außer einer kleinen Ligatur auf e-(leison) wird A hier syllabisch vertont. Die beiden Wortakzente erhalten dabei Betonungen von unterschiedlicher Stärke und Bedeutung. So steht der erste Wortakzent Ky-ri-e am Anfang einer Zeile, also am Anfang des Themas. Er erhält seine akzentuierende Bedeutung durch die Kraft, die dem neuen Themeneintritt im polyphonen Satz innewohnt. Dem zweiten Wortakzent e-leison entspricht eine musikalische Betonung in Tonhöhe und Tondauer, Richtungsänderung der melodischen Linie, Positions- und Dauerakzent verleihen dieser Silbe den größten Schwerpunkt.
Der Verlauf des Themas a stellt, harmonisch gesehen, die einfache Kadenz T^{o}-D^{+}-T^{o} dar.

Die Kurzgliedrigkeit dieses Anfangsthemas und die langsame Bewegung, in der es fortschreitet, sind nicht von sich aus in der Lage, einer Komposition einen strömenden Fluß und bewegten Ablauf zu verschaffen. Die Bewegung muß durch eine Gegenstimme erzeugt werden, die in dem Thema b (Textzeile B) als Kontrapunkt zu a aufgestellt wird. Dieses Thema b erweist sich in vieler Hinsicht als ausgesprochener Gegensatz zum Thema a. Es kann in seiner zunächst auf-

tretenden Gestalt in drei Zonen aufgeteilt werden, in einen Kopf β_1, eine Sequenz β_2 und einen Abschluß β_3. Von a war gesagt worden, daß es stets unverändert erscheine. Thema b dagegen erfährt im Laufe der Komposition eine Reihe von Veränderungen (siehe nebenstehendes Beispiel). Diese Veränderungen betreffen stets die fortführende Sequenz, die ihres ursprünglichen Charakters völlig beraubt wird und zu einer freien Weiterführung wird. Thema b ist jedoch im ersten Komplex durchaus nicht nur kontrapunktische Stimme zum Thema a. Auch b wird regelmäßig in einer Durchführung, die mit der Exposition von a gleichzeitig verläuft, durch alle Stimmen geführt. Die Reihenfolge der Einsätze ist hier A-C-B-T. In das polyphone Geflecht werden zwei Varianten von b eingebaut, deren eine den Kopf β_1 in der Umkehrung bringt.

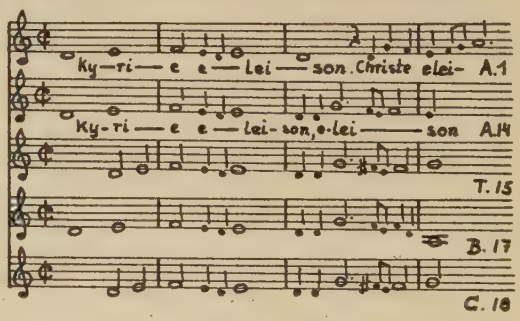


Thema b allein bestimmt den Ablauf des zweiten Durchführungskomplexes. Hier ist die Aufeinanderfolge der Themeneinsätze linear absteigend, also entgegengesetzt der des ersten Komplexes: B-C-A-T-B. Der Eintritt der Themen geschieht bis auf den ersten Baß-Einsatz in völliger Regelmäßigkeit auf den Stufen II-V-I-V-I. Die Frage nach realer oder tonaler Beantwortung ist hier, wie auch im ersten

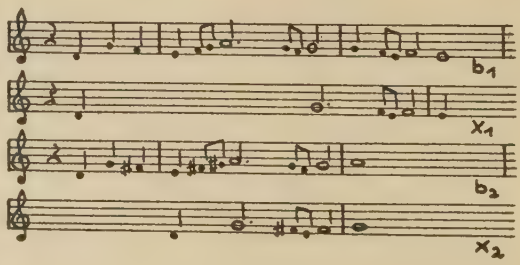
Komplex wegen der starken Veränderungen an Thema b nur bedingt zu lösen. Die regelmäßige Beibehaltung des Quartsprunges zu Anfang würde auf eine reale Beantwortung deuten. Dagegen können die Beantwortungen 2 und 4 aus Gründen ihres harmonischen Verlaufs als tonale Beantwortungen im Sinne einer harmonischen Rückführung engesehen werden.

Bei der Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses in Thema b ist der Unterschied zu a eindeutig. War a einheitlich syllabisch textierte Melodie, ist b durch das lange Melisma auf -lei- bestimmt. Von den übrigen Textsilben trägt nur "Chri-" einen Wortakzent, dem jedoch musikalisch nicht entsprochen wird.

Das wiederaufgenommene Thema a, das mit der klauselartigen Fortführung x zusammen als Thema c den dritten Durchführungskomplex bildet, wird in einer Art Engführung gebracht und ist dadurch in eben diesem x sich selbst Kontrapunkt. Dazu werden nochmals stark veränderte Zitate von b in den Mittelstimmen eingeflochten. Auch hier ist die Einsatzfolge linear absteigend: A-T-B-C. Wie die folgende Aufstellung zeigt, ist auch in dem hier vorliegenden Falle die Beantwortung des Themas in seinem Kern a real, die Fortführung x dagegen wird tonal verändert.



Betrachtet man dieses x ein wenig genauer und vergleicht es etwa mit dem Thema b, so stellt man eine sehr starke Ähnlichkeit zwischen x und Teilen von β_2 fest. In Beispiel 2



werden aus der Vergleichstabelle von b und c jeweils die Formen der ersten beiden Zeilen einander gegenübergestellt. Man erkennt die eindeutige Verwandtschaft.

Zusammenfassend kann man vom Kyrie der Messe Nr. I folgendes aussagen:

Es handelt sich um eine Motette, bestehend aus drei miteinander verwobenen Durchführungskomplexen entsprechend einer Textzeilenanordnung A-B-C, in der C = A + A/2 ist. Die musikalische Binnenstruktur der Komplexe zeigt die Kombination a mit b im ersten, b im zweiten und die Verbindung von a mit Teilen aus b im dritten Komplex. Die Einsatzfolgen sind komplementär linear auf- und absteigend bei realer Beantwortung in a und vorwiegend tonaler Beantwortung in b.

Ein wesentlich anderes Bild erhält man, wenn man das Kyrie der Messe Nr. II untersucht. Unter Berücksichtigung der oben genannten Grundsätze erhält man hier folgendes Bild:

C				a_1^+		b_2				b_1						b_2''				a_1^+			$a_2/a_2/$
A	a_1^o				a_2	b_1			b_2'					$b_1/$			b_2		a_1^o			$a_2/a_2/$
T		a_1^+			a_2			b_2							b_2/b_1''			a_1^+			$a_2/a_2/$	
B				a_1^o					b_1			b_1'				b_2		$b_1/$	a_1^o		$a_2/a_2/$		$a_2/$
	(1) A					(2) B													(3) C = A				

Auch hier ist wiederum eine Dreiteiligkeit der Anlage analog zur Dreizeiligkeit des Textes zu erkennen. Die Durchführungskomplexe sind hier jedoch wesentlich stärker gegeneinander abgetrennt. Die ausschließliche Benutzung lediglich je einer Textzeile pro Abschnitt und die deutlichen Abschlüsse durch Kadenzen lassen Abgrenzungen erkennen, die bei A - B glatt und auf einem Akkord, bei B - C dagegen durch vorzeitige Einsätze von a in den Unterstimmen verschränkt sind. Eine Kadenz zur Mollparallele der Tonika teilt B nochmals auf und halbiert den gesamten Satz genau (14,5 T. + 14,5 T. = 29 Takte).

In diesem Kyrie werden die Textzeilen A und B jeweils durch zwei voneinander verschiedene Musikzeilen a_1 und a_2 bzw. b_1 und b_2 vertont.
In Abschnitt (1) erfolgt zunächst die Aufstellung beider Themen nacheinander, d. h. einer Exposition des a_1 folgt eine solche von a_2; entsprechend wird in (3) verfahren. In (2) dagegen werden beide Themen b_1 und b_2 gleichzeitig und kontrapunktisch zueinander gebracht.
Die erste Exposition in (1) zeigt eine zweimalige Kombination der beiden Formen einer tonalen Beantwortung von a_1 (a_1^o und a_1^+) in Engführung, einmal in den Mittelstimmen, ein zweites Mal umgekehrt in den Außenstimmen. Beide Themenformen vertonen nicht den Text in der gewöhnlichen Form der Textzeile "Kyrie eleison". Hier wird vielmehr, besonders deutlich in der ersten Form a_1^o, der Text "zurechtgelegt", vom Komponisten umgestaltet zu "Kyrie, Kyrie eleison, eleison". Dieser Wortfolge wird die melodische Zeile unterlegt. Zu der genannten Kombination A-T und B-C wird beim zweiten Mal (Außenstimmen) in den weiterlaufenden Mittelstimmen die zweite Musikzeile zu A, a_2, gebracht. In gewissem Maße ähnelt so Abschnitt (1) dem Beginn eines Kanons von zwei sich kreuzenden Stimmpaaren.

Auch in (2) wird der Text für die Bildung der Musikzeile umgeformt: "Christe eleison, eleison" wird in beiden Themen b_1 und b_2 vertont. Beide Themen sind hier ebenfalls zunächst gruppenartig einander zugeordnet, hier in der Folge Oberstimmen - Unterstimmen. Nach der Aufstellung der Gruppen jedoch wird b - ähnlich wie im Kyrie der Messe Nr. I - starken Veränderungen unterworfen. Die beiden veränderten Themen und Teile derselben werden im weiteren Ablauf von (2) frei miteinander kontrapunktisch verarbeitet.

Abschnitt (3) endlich zeigt ebenfalls wieder das Prinzip, Einsätze sowohl von a_1 als auch von a_2 in Gruppen zu bringen. a_1 wird hier in beiden Formen zunächst in den Unter-, dann in den Oberstimmen verwandt, dieses Mal jedoch ohne Austausch der Stimmen: a_1^o bleibt Unterstimme, a_1^+ bleibt Oberstimme. Vom ursprünglichen a_2 wird lediglich der Kopf

des Themas über den Text "Kyrie" in einer doppelten Gruppenkombination verwandt: einer zweimaligen thematischen Gruppe in den Unterstimmen folgt die gleiche Doppelgruppe in den Oberstimmen.

Zu der streng linear angeordneten Folge der Themen- und Kontrapunkteinsätze und dem stark ineinander verflochtenen und jedes harmonische Kadenzieren überbrückenden thematischen Gewebe des Kyrie der Messe Nr. I steht das Kyrie der Messe Nr. II mit seiner deutlichen Tendenz, thematische Substanz in Stimmgruppen mit komplementärer Lage (hoch-tief; eng-weit) zu formieren, im Gegensatz.

Das wiederum dreiteilige Kyrie der Messe Nr. III zeigt neben einer stärkeren Betonung längerer Notenwerte in den verschiedenen Abschnitten wieder das gleiche Prinzip, innerhalb eines polyphonen Stimmverbandes die Stimm- und Themeneinsätze in bestimmten Gruppen zu bringen und diese Gruppen komplementär anzuordnen.
Das Strukturbild hat folgendes Aussehen:

C			a_2		x'			x			b				a_1		a_x
A		a_1				x			a_2			b		a_2		a_x	a_1
T	a_2				x			a_2					b	a_x		a_2	x'
B	a_1		x			a_2				b				a_1		a_x	a_2
			(1) A								(2) B					(3) C = A	

In einem ersten Teil findet man drei Musikzeilen a_1, a_2 und x vor, deren erste die in langen Notenwerten vorgetragene diatonische Skala e - f - e - d - c - h - a , einen Ausschnitt aus einer transponierten dorischen Leiter darstellt. Die zweite Zeile (a_2) gleicht der ersten sehr stark, sie ist ihre gespiegelte Umkehrung: e - d - c - h - a - gis - a . Sie wird zur ersten synkopisch als "Kontrapunkt" geführt. Beide zusammen bilden zunächst ein Oberstimmen-, dann ein Unterstimmenduett, oder - wie es oben genannt wurde - eine "Gruppe". Als dritte Musikzeile, hier "x" genannt, wird über den Text "eleison" eine dreifache

Sequenz durch alle Stimmen in linear aufsteigender Folge geführt. Sie hinwiederum korrespondiert mit einem dreifachen Einsatz von a_2.
Im zweiten Abschnitt führt Eberlin eine Musikzeile b in jeder Stimme einmal durch, eine variable Verlängerung der Zeile dient als Kontrapunkt. Die Einsatzfolge ist linear absteigend B-C-A-T. In diesem Teil (2) geht der Komponist über eine Dreistimmigkeit nicht hinaus.
Auch in vorliegendem Kyriesatz ist der Wiederaufnahme der Textzeile A (= C) musikalisch durch die Wiederaufnahme der melodischen Bildungen a_1, a_2 und x entsprochen. War jedoch im ersten Teil die Kombination von a_1 und a_2 einmal in den Unter- und einmal in den Oberstimmen gepaart, so werden im dritten Abschnitt jeweils die Stimmen A-B und C-T, d. h. in einem gemischten Chor jeweils die Stimmpaare "tief" und "hoch" zueinander gruppiert. Dazu findet ein Wechsel in der Stimmlage der Themen statt: $\begin{matrix} a_2 & a_1 & a_1 \\ a_1 & a_2 & a_2 \end{matrix}$.
Die Zeile x, die in (1) sowohl in einer selbständigen Exposition als auch kontrapunktisch zu a_2 geführt wurde, ist hier etwas verändert. Sie erhält unter die fast gleichbleibende Musikzeile den vollständigen Text der Zeile A, wird dadurch zu a_x. Diese "neue" Zeile liegt in (3) in der ersten Gruppe zwischen dem Stimmen- bzw. Themenpaar a_1 und a_2, wird dann in den beiden folgenden Gruppen zwischen und unter und schließlich zwischen und über das Themenpaar a_1 und a_2 gelegt.

3. Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem in der Messe Nr. I.

Mit dem Ziel, die allen Messen in den verschiedenen Sätzen gemeinsamen Kriterien aufzuweisen, werden für die Gruppe A stellvertretend die restlichen Sätze der Messe Nr. I untersucht.

a) Gloria und Credo.

Diese beiden Sätze werden allgemein als die "wortreichen" Sätze des Ordinariums bezeichnet.
Mit 61 Takten kommt das Gloria der Messe Nr. I der durchschnittlichen Länge der Gloriasätze dieser Gruppe sehr nahe. Die Taktzahlen der einzelnen Kompositionen sind:

Nr. I: 61 T., II: 7o T., III: 53 T., VI: 53 T.

Drei Messen haben, wie bereits oben gesagt, keine Gloriasätze.
Das Gloria der Messe Nr. I ist wie alle anderen Gloria-Vertonungen dieser Gruppe nicht unterteilt. Es finden sich wohl verschiedene Abschnittbildungen, die sich deutlich (s. u.) an eine Textgliederung anlehnen.

Drei der vier Gloria-Vertonungen dieser Gruppe haben nur etwa die doppelte Länge der voraufgehenden Kyriesätze, während das Gloria der VI. Messe sogar kürzer ist als die Kyrie-Vertonung. Bereits diese Vergleiche lassen im Zusammenhang mit einer Gegenüberstellung der Längen der Texte auf eine völlig unterschiedliche Behandlung des Textes in beiden "Satztypen" schließen. Im folgenden sei die Textzeilenanordnung, wie sie durch den antiphonalen Vortrag des Gloriatextes (und auch später des Credotextes) im Gregorianischen Choral geübt wird, auch für die Symbolbildung benutzt und jede Zeile durch fortlaufende Buchstaben benannt. Zeilenteile werden durch Indices unterschieden. Die Zeilenanfänge lauten:

A	Et in terra	D	Adoramus	G	Domine Deus rex
B	Laudamus	E	Glorificamus	H	Domine fili
C	Benedicimus	F	Gratias	I	Domine Deus agnus

K	Qui tollis...mis.	N	Quoniam	Q	Cum Sancto
L	Qui tollis...susc.	O	Tu solus Dominus	R	Amen
M	Qui sedes	P	Tu solus Altissimus		

Die Verteilung der Textzeilen auf die einzelnen Stimmen ist vom Komponisten in folgender Anordnung vorgenommen worden:

C	A_1 A_2 B B	C D E E	F_1 F_2	G_1 H_1 I_2
A	A_1 A_2 B B	C D E E	$F_1 F_2$	G_1 H_1 I_2
T	A_2 B B	C D E E	F_1 F_2	G_2 $I_1 I_2$
B	A_2 B B	C D E E	F_1 F_2	G_2 H_2 I_2

C	L_1 L_2	M_1 M_2	N P_2 Q R R R R R R
A	$K_2 K_2$ L_2	M_1 M_2	O P_2 P_2 Q R R R
T	K_2 K_2 L_2	M_1 M_2	O P_2 Q R R R R
B	K_1 K_2 L_2	M_1 M_2	P_1 P_2 Q R R R R R R

Die Übersetzung dieser Textzeilen in Musikzeilen und ihre Anordnung zur Ganzheit des Satzes geschieht hier in anderer Weise als in den Kyrie-Vertonungen. Dort wurden für die Textzeilen zwar mehrere verschiedene Musikzeilen erfunden, diese blieben aber im Verlauf der Komposition in ihren charakteristischen Merkmalen konform, wurden lediglich in Weiterführungsteilen verändert und dann - und das ist das Wesentliche - durch Kombination und vor allem durch Wiederholung miteinander verbunden. So wurden ganzheitliche gleichthematische Komplexe geformt, die aneinandergereiht den Kyriesatz ergaben. Hier dagegen werden zwar auch musikalische Abschnitte gebildet, die durch Kadenzen voneinander abgesetzt sind und sich als Komplexe durch thematische Verschiedenheit und Unterschiede im Charakter des Metrums, der Agogik und des Affektes voneinander abheben. Sie unterscheiden sich aber von den Abschnitten der Kyriesätze durch binnenstrukturelle und kompositionstechnische Andersgeartetheit.

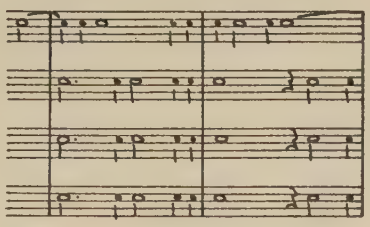
Solche abschnittbildenden Kadenzen und Einschnitte lassen sich in folgenden Takten erkennen:

T. 8:	Laudamus te // Benedicimus te	(B)//(C)
T. 14:	Glorificamus te // Gratias agimus	(E)//(F)
T. 2o:	gloriam tuam // Domine Deus	(F)//(G)
T. 3o:	filius Patris // Qui tollis	(I)//(K)
T. 4o:	deprecationem nostram // Qui sedes	(L)//(M)
T. 45:	miserere nobis // Quoniam	(M)//(N)

Die abschließenden Kadenzen an den genannten Stellen führen zu den Tonarten:

T. 8:	d-moll	T. 2o:	C-dur	T. 4o:	A-dur domin.
T. 14:	a-moll	T. 3o:	a-moll	T. 45:	a-moll

Von diesen sieben Abschnitten sind der 2. (Textzeilen C, D, E) und der 6. (M) sowie Teile des 3. (F_1) und des 7. (N, O) homophon, alle übrigen polyphon komponiert.
In den vier homophonen Partien wird jeweils im alternierenden rhythmischen Wechsel die Oberstimme gegen die Unterstimmen geführt (s. Beispiel). Ein solches Verfahren wird vom Komponisten des öfteren angewandt; so sind z. B. weite Teile des Gloria der Messe Nr. II in derartiger Technik gesetzt.



Die satztechnische Behandlung (polyphon oder homophon) ist für die einzelnen Zeilen in den verschiedenen Messen nicht einheitlich. Die im Gloria der Messe Nr. I homophon gesetzten Teile sind allerdings auch in den meisten anderen Messen dieser Gruppe in dieser Art vertont.

Auch die polyphon gesetzten Teile unterscheiden sich von den Kyriesätzen, wie bereits oben gesagt, auf mehrfache Weise. Für die Durchführungskomplexe der Kyriesätze war die Textwiederholung und entsprechend gleichbleibende Thematik charakteristisch. Wie das Bild der Zeilenanordnung zeigt, werden die Textzeilen im Gloria der Messe Nr. I jeweils nur einmal in jeder Stimme vorgetragen. Dies gilt auch für die übrigen Gloria-Vertonungen der Gruppe A. Aus-

nahmen bilden dabei die Zeilen "Laudamus te" und "Glorificamus te", das "miserere nobis" aus der "Qui tollis"-Zeile, das "Jesu Christe" und die Schlußzeilen "Cum Sancto Spiritu" und "Amen".

Die Anzahl der Zeilen in den einzelnen Abschnitten des vorliegenden Gloria ist:

Abschnitt 1:	A, B,	= 2 Textzeilen
Abschnitt 2:	C, D, E,	= 3 Textzeilen
Abschnitt 3:	F,	= 1 Textzeile
Abschnitt 4:	G, H, I,	= 3 Textzeilen
Abschnitt 5:	K, L,	= 2 Textzeilen
Abschnitt 6:	M,	= 1 Textzeile
Abschnitt 7:	N, O, P, Q, R,	= 5 Textzeilen.

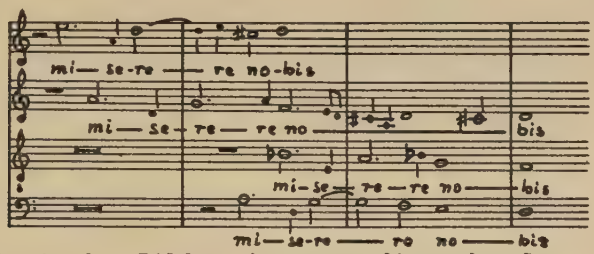
Die Frage nach einer eindeutigen Zuordnung bestimmter, festfixierter Musikzeilen zu einer Textzeile und ihre unveränderte Verwendung in den verschiedenen Stimmen kann naturgemäß nur für polyphone Teile gestellt werden. Wie in den Kyriesätzen wird auch hier die Textzeile musikalisch teils in einer, teils in mehreren Zeilen dargeboten. Im einzelnen entsprechen den Textzeilen Musikzeilen gemäß folgender Aufstellung:

A_1	a_1	I_1	$i_1 = h_1'$
A_2	a_2 (2 versch. Formen)	I_2	i_2
B	b und $b_{homophon}$	K_1	k_1
F_1	verschiedene Zeilen	K_2	k_2
F_2	verschiedene Zeilen	L_1	$l_1 = k_1$
G_1	g_1	L_2	l_2
G_2	g_2 (2 versch. Formen)	P_1	p_1
H_1	h_1	P_2	verschiedene Zeilen
H_2	h_2	Q	q mit veränd. Fortführg.
		R	verschiedene Zeilen

Von diesen Musikzeilen werden im polyphonen Stimmverband nur a_1 und g_1 real beantwortet, alle übrigen Zeilen treten in mindestens zwei mehr oder weniger verschiedenen Formen auf. Die beiden Versionen, in denen die Zeilen a_2 und g_2 erscheinen, sind leicht veränderte Umkehrungen je einer

Zeile. Die Textzeilen F, P_2 und Q werden durch mehrere, voneinander unabhängige Zeilen vertont.

Die strukturelle Anordnung der Musikzeilen zum gegliederten Satz ist nicht an ein starres Schema gebunden. Sie wechselt von Abschnitt zu Abschnitt, von Messe zu Messe. Die Aufeinanderfolge der Zeilen bevorzugte in den Kyriesätzen a) lineare Einsatzfolgen, b) gruppierte Einsatzfolgen, bei denen die Gruppen komplementär lagen. Die Gloriaabschnitte zeigen neben linearen ebenso häufig kreuzende Einsatzfolgen (s. untenstehendes Beisp. aus der Messe Nr. III).

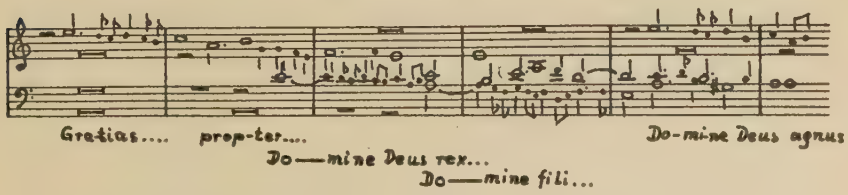


Das Prinzip der Bildung korrespondierender Gruppen wird hier weniger oft angewandt als in den Kyriesätzen. In gewissem Sinne als Parallelerscheinung angesehen werden können die häufigen homophonen Teile, in denen (s. o.) die Oberstimme mit dem Unterstimmenblock rhythmisch alterniert.

Besonders kennzeichnend aber sind die häufigen Text- und Musikzeilen-Überlappungen:

x-----
y-----
z-----

Sie führen in vielen Fällen zu Polytextur[1] (s. das besonders deutliche Beisp. aus der Messe Nr. III).



---

1) Unter Polytextur versteht man den gleichzeitigen Vortrag verschiedener Texte.

Mit nur geringen Ausnahmen entspricht in den verschiedenen Zeilen die Akzentgebung in der Musikzeile sehr deutlich dem Deklamationsrhythmus. Die einzelnen Musikzeilen sind größtenteils syllabisch vertont. Längere Melismen treten auf folgenden Silben auf:

propter magnam glo/riam, Deus Pa/ter, filius Pa/tris, misere/re nobis (nur in einer St.), deprecatio/nem, tu solus Sanc/tus, Dei Pa/tris, A/men.

Auch in den anderen Gloria-Vertonungen der Gruppe A sind Melismen nur auf wenigen Silben zu finden. Zu den oben genannten kommen so noch hinzu:

bonae volunta/tis, adora/mus te, glorifica/mus te.

Man erkennt, daß nur ganz bestimmte Wortgruppen bevorzugt mit melismatischen Musikzeilen unterlegt werden: die Anrede Gottes (Pater, Sanctus), die Ausdrücke unseres Lobes u. ä. (adoramus, glorificamus, gloria).

Ein Wort muß noch zu der Art der Schlußbildung gesagt werden. Im Gloria der Messe Nr. I wird nach einem einmaligen Zitat des "Cum Sancto Spiritu" in allen Stimmen eine polyphone Reihung mehrfacher "Amen"-Zeilen gebildet. In dieser Amen-Wiederholung werden u. a. zwei Hauptmusikzeilen mehrfach benutzt. In der Messe Nr. III wird eine ähnliche Aufteilung vorgenommen: Nach einem einmaligen, dieses Mal homophonen "Cum Sancto Spiritu"-Zitat wird "Amen" polyphon gearbeitet und ebenfalls über zwei Hauptthemen durchgeführt.

In der Messe Nr. II dagegen ist die Anordnung umgekehrt, hier wird zunächst die Zeile "Cum Sancto Spiritu" mit sechs Einsätzen durchgeführt, am Ende dieser Durchführung steht ein homophones, kadenzierendes "Amen".

Das Gloria der Messe Nr. VI endlich bringt beide Zeilen homophon, zunächst über mehrfache Gruppenkombinationen von C-B und A-T jeweils Teile des "Cum Sancto Spiritu", dann ein dreimaliges "Amen". Auch in den vorhergehenden Sätzen und Abschnitten dieser Messe war die Neigung des Komponisten zu gruppenhafter Stimmenkombination mit häufigen Terz- und Sextparallelen mehr als in anderen Werken deut-

lich geworden, wie folgendes Bild des Gloria zeigen kann:

C	a	b	d	f		i		l---	n	o	p	q_1	q_3		r	r	r
A	a	c	e	f	h--		k_2	m	n	o	p	q_2	r		r	r
T	a	b	d	f	g--	k		m	n	o	p	q_2	r		r	r
B	a	c	e	f	g--		k	m	n	o	p	q_1	q_3	r_u	r	r

Die für das Gloria aufgezeigte Neigung, durch homophone Partien und durch Polytextur den musikalischen Satz zu straffen und kurz zu halten, gilt in gleichem, wenn nicht stärkeren Maße auch für die Credokompositionen.

Waren die Gloriasätze sämtlich durchgehend komponiert, so werden in den Credosätzen Satzaufteilungen vorgenommen. Das 136 Takte lange Credo der Messe Nr. I besteht aus den beiden Teilen "Patrem" und "Et resurrexit" (48 + 88 T.), deren erster im ¢ Allabreve-Takt, der zweite aber im 3/2-Takt stehen.

Gemäß der textlichen Aufteilung im antiphonalen Vortrag der Glaubenssätze besteht der Credotext bei Ausschluß der Intonation des Priesters aus 18 Zeilen. Von ihnen umfaßt der erste Teil die ersten 8, der zweite die restlichen 1o Zeilen:

A	Patrem	D	Deum de Deo	G	Et incarnatus est
B	Et in unum	E	Genitum	H	Crucifixus
C	Et ex Patre	F	Qui propter nos		

I	Et resurrexit	N	Qui cum Patre	R	Et vitam
K	Et ascendit	O	Et unam Sanctam	S	Amen
L	Et iterum	P	Confiteor		
M	Et in Spiritum	Q	Et exspecto		

Der Musiker Eberlin dagegen legt wiederum Abschnitte an, in denen er Zeilen zusammenfaßt und die er durch deutliche Zäsuren voneinander trennt. Die Abschnittgrenzen sind nicht immer synchron mit den Textzeilenenden, d. h. es werden Zeilen halbiert und die Hälften zwei verschiedenen Abschnitten zugeordnet (hier Zeile E und Zeile N). Insgesamt werden im Credo der Messe Nr. I 11 Abschnitte gebil-

det. Die einzelnen Abschnitte umfassen folgende Zeilen:

(1)	A, B, C,	(5)	H,	(9)	N/2, O, P,
(2)	D, E/2,	(6)	I, K,	(1o)	Q
(3)	E/2, F,	(7)	L,	(11)	R, S.
(4)	G,	(8)	M, N/2,		

Die Abschnitte (1), (2) und (3) sind vorwiegend polyphon mit häufiger Polytextur gehalten:

C	a_1			b_{123}		c_1	d_1	e_1	e_2	f_1	f_2	f_3
A		a_2			b_{12}	c_1	d_1	d_2	e_3	f_1	f_2	f_3
T			a_{34}		b_3	c_2	d_2		e_3	f_1		f_3
B			a_{44}		b_3	c_2	d_2		e_2	f_1	f_2	f_3

Das hier aufgezeigte Strukturbild läßt wieder die Neigung zur Bildung von Stimmgruppen erkennen, hier vornehmlich die Gruppierung Oberstimmen - Unterstimmen. Eine bisher nicht vorzufindende Tatsache wird zu Beginn des Credosatzes festgestellt: auf gleiche oder wenigstens ähnliche Musikzeilen werden verschiedene Textzeilen gebracht. So sind die Zeilen a_1 und a_2 sowie a_3 und a_4 einander jeweils musikalisch gleich, textlich jedoch verschieden, nämlich fortlaufende Teile der Zeile A.

Abschnitt (4) setzt sich gegen das Vorige deutlich ab: das Incarnationsgeheimnis wird homophon und (autograph bezeichnet) piano verkündet.

Wieder im forte gesungen, zeigt der Abschnitt (5), die Leidensverkündigung, einen doppelten Kanon der Stimmduette B-A und T-C. Eine homophone piano-Kadenz über "et sepultus est" beendet Abschnitt und ersten Teil. Die hier vermerkten dynamischen Bezeichnungen sind durchweg die einzigen, die Eberlin in die autographen Partituren eintrug. Nur an zwei anderen Stellen, wenn von den Toten die Rede ist, wird ein piano gefordert: "(iudicare vivos) et mortuos" und "(resurrectionem) mortuorum".

Der zweite Teil beginnt in Abschnitt (6) zunächst in imitierender Polyphonie, die aber bald in Terzparallelen und schließlich in homophonem Satz weitergeführt wird. Auch in

Abschnitt (7) wird der Text deklamatorisch-homophon vorgetragen.

Abschnitt (8) zeigt in besonderer Deutlichkeit, wie aus dem Inhalt des Textes und seiner Interpretation durch den Komponisten die Satzart folgt: Beim Wort "vivificantem" wird der bisher homophone Satz polyphon, "belebt". Der Abschnitt beginnt mit "Et in Spiritum Sanctum" dreistimmig, der Heilige Geist ist die dritte Göttliche Person. Der im Text "qui ex Patre" - "Filioque" bzw. "qui cum Patre" - "Filioque" ausgesprochenen Zweiheit wird vom Komponisten durch eine alternierende Zweistimmigkeit entsprochen. Mit dem Textwort "simul" wird wirklich "gleichzeitig", d. h. homophon fortgefahren. Hier das Bild der Abschnitte (6), (7) und (8):

C	i			k_2	l_1	l_2	l_{34}	m_1	m_2		m_4	m_4						n_3
A		i		k_2	l_1	l_2	l_{34}	m_1		m_2					n_2	n_2		n_3
T			k_1	k_2	l_1	l_2	l_{34}	m_1		m_2				n_1	n_1			n_3
B			k_1	k_2	l_1		l_{34}		m_2		m_3	m_3						n_3
	(6)				(7)			(8)										

Die Abschnitte (9) und (1o) zeigen wieder die bekannte Polytextur einerseits und zum anderen die homophone Textdeklamation mit der jeweils ein wenig vorausgenommenen Oberstimme:

C	n_4				p_2	q_1					r		s_{12}		s_3	s	s_{Kad}
A			o_2		p_2	q_2				r		s_{12}		s_3	ss		s_{Kad}
T			o_1	o_3	p_2	q_2		r		s_{12}		s_3	r'		s	s	s_{Kad}
B		n_4		p_1	p_2	q_2	r		s_{12}		s_3	s_4	r		s		s_{Kad}
	(9)				(1o)						(11)						

Die Schlußbildung des Satzes in Abschnitt (11) besteht aus einer polyphonen Kombination der Zeilen R und S, die charakteristisch für alle Credoschlüsse der Messen der Gruppe A mit Ausnahme der Messe Nr. VI ist. Dort schließt das Credo mit einem homophonen "Et vitam" und darauffolgendem kurzen polyphonen "Amen".

Wie schon im Gloria sind auch hier die Textzeilen meist

syllabisch vertont. Melismen treten in den Credosätzen hauptsächlich auf folgenden Textsilben auf:

consubstantialem Pa/tri, omnia fac/ta sunt, descen/-dit, homo fac/tus est, resurre/xit, ascen/dit, vivos et mor/tuos, resurrectionem mortuo/rum, a/men.

Zusammenfassend wird man folgende besondere Kriterien der Kompositionstechnik Eberlins in den beiden Sätzen Gloria und Credo nennen können:

a) stärkere Bevorzugung homophoner Setzweise, in der Rhythmus und Akzentsetzung in Text- und Musikzeilen weitestgehend aneinander angeglichen werden,
b) die Neigung, den Ablauf polyphoner Partien durch gruppenhafte Organisation der Stimmen zu organisieren,
c) die häufige Verwendung von Polytextur.

b) Sanctus und Benedictus.

Im liturgischen Text bilden Sanctus und Benedictus eine Einheit. Sie erscheinen im Missale Romanum als ein einziger Gesang. Auch die Kompositionen des Gregorianischen Chorals behandeln den Text durchgehend. Dagegen sieht schon das 1600 erschienene "Caeremoniale episcoporum" vor, daß das Benedictus erst "elevato sacramento" gesungen werde[1]. In der Pariser Kathedrale ist die Aufteilung schon 1512 bezeugt[2].

Die Frage nach der Zeilenzahl des Sanctustextes kann nicht eindeutig beantwortet werden. Es bietet sich eine Drei-

---

1) Josef Andreas Jungmann: Missarum sollemnia, Freiburg, 4. Aufl. 1958, Bd. II, S. 172.

2) ebd. Anm. 44 und S. 269. - W. Senn in MGG, Artikel "Messe", Bd. 9, Sp. 186 setzt die Verselbständigung des Benedictus im zweiten Drittel des 17. Jh. an.

und eine Vierteilung an:

Sanctus, Sanctus, Sanctus	A_1	oder A
Domine Deus Sabaoth,	A_2	oder B
Pleni sunt coeli et terra gloria tua,	B	oder C
Hosanna in excelsis.	C	oder D

Das Graduale Romanum behandelt den Text in der Aufteilung

Sanctus*, Sanctus, S. Dominus.../Pleni.../Hosanna...

dreizeilig mit der Zuweisung

Vorsänger*, Chor/Vorsänger/Chor.

Eberlin dagegen scheint den Text als vierzeilig aufzufassen. Sowohl in der hier beschriebenen Messe Nr. I wie auch in den übrigen Sanctus-Vertonungen der Gruppe A trennt Eberlin "Sanctus" und "Dominus" voneinander ab.

Im Sanctus der Messe Nr. I wird jede dieser 4 Textzeilen nacheinander zum Inhalt eines eigenen Abschnittes. Der durch die textliche Aufteilung geschaffenen Großgliederung entspricht eine musikalische in ebensolchen 4 Abschnitten. Musikalisch werden Abschnitt (2), (3) und (4) voneinander jeweils sehr deutlich durch Kadenz mit anschließendem Neueinsatz voneinander getrennt, die Abschnitte (1) und (2) dagegen weniger deutlich, da hier ein Baß-Einsatz von (2) in den vorhergehenden Abschnitt hinüberragt.

In den Abschnitten (2), (3) und (4) werden zur Textzeile jeweils nur eine Musikzeile gebildet, die im Kopf konstant bleiben, in den Weiterführungsteilen Veränderungen unterworfen werden. Lediglich zu der ersten Textzeile "Sanctus" werden vier voneinander verschiedene Musikzeilen erfunden, die miteinander kontrapunktisch verbunden werden.

Dieser erste Abschnitt zeigt eine viermalige polyphone Abfolge einer Sanctus-Zeile, dergestalt, daß in jeder der vier Stimmen der Text wie im liturgischen Vollzug dreimal, und zwar jeweils in drei verschiedenen musikalischen Formen auftritt. Das bedeutet, daß in jeder Abfolge eine Stimme pausieren muß, die Abfolgen sind also stets nur dreistimmig. Die Aufeinanderfolge der pausierenden Stimmen

ist streng linear absteigend C-A-T-B. Die einzelnen Abfolgen sind abgegrenzt nebeneinandergesetzt, in den abschließenden Akkord einer Abfolge fällt der erste Einsatz der neuen Abfolge, der stets durch die vorher pausierende Stimme erfolgt. Die Sanctus-Abfolgen zeigen folgendes Struktur-Bild:

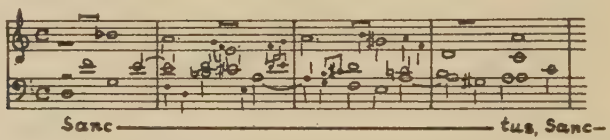
C		a_1	a_2	a_3
A	a_3		a_1	a_2
T	a_2	a_3		a_1
B	a_1	a_2	a_4	

Der Abstand der Themeneinsätze in den einzelnen Abfolgen beträgt regelmäßig 1/4 Taktzeit = ♩ .

Die Zeilen a_1 und a_2 werden viermal gebracht, während a_3 beim dritten Einsatz gegen die Form a_4 ausgetauscht wird. Die Anlage der Abfolgen ist symmetrisch:

drei Unterstimmen / 1 Oberstimme, 2 Unterstimmen / 2 Oberstimmen, 1 Unterstimme / drei Oberstimmen.

Auch die harmonische Folge der Einsätze ist äußerst regelmäßig: T-D-T-D. Hier folgt der Beginn des Satzes mit den drei Musikzeilen a_1, a_2 und a_3:



Abschnitt (2) bringt eine Durchführung der Zeile B mit Hilfe der Musikzeile b in folgender Anordnung:

C			b
A		b	
T	b	b'	
B	b		b'

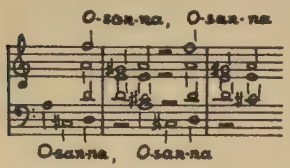
also eine linear aufsteigende Folge von Themeneinsätzen - auf den Stufen V-I-V-I - verbunden mit zwei veränderten Themenzitaten. Zum Schluß dieses Abschnittes erfolgt eine Modulation zur Tonika-Parallele.

Im folgenden Abschnitt (3) wird die entsprechende Textzeile C in jeder Stimme einmal vorgetragen. Dabei sind jeweils zwei Stimmen zu einer Gruppe zusammengefaßt, die den Text gleichzeitig bringen: C-T und A-B. Die Gruppe Alt-Baß bewegt sich zum großen Teil dabei in Terz-Parallelen. Das

C c_1
A c_1
T c_2
B c_1

Stimmpaar C-T übernimmt nur in der Oberstimme das Thema, das aus einer Sequenz von diatonischen Fortschritten besteht.

Der vierte Abschnitt teilt sich auf in zwei Zonen: In der ersten alterniert zweimal ein "Osanna"[1] im Baß mit einem homophonen "Osanna" in den Oberstimmen, wobei der Cantus den charakteristischen großen Sprung des Basses übernimmt. Die zweite Zone führt zum Schluß des Satzes mit einer Zeilengruppe in den Oberstimmen (C-A in Sextparallelen) und einer Zeilenimitation in den Unterstimmen:



C d_1 d_1 d''_2
A d_1 d_1 d''_2
T d_1 d_1 d'_2
B d_1 d_1 d_2

Der Zweizeiligkeit des Benedictus-Textes

Benedictus qui venit in nomine Domini,
Hosanna in excelsis,

entspricht auch eine Zweiteiligkeit des musikalischen Satzes in der Messe Nr. I. Der erste Abschnitt wiederum gliedert sich in zwei Zonen, die zwar den gleichen Text, diesen aber auf verschiedene Weise vertonen.
Die erste Zone enthält eine Durchführung einer Musikzeile a_1 durch alle Stimmen, und zwar in zwei Gruppen von jeweils zwei einander im Abstand eines Taktes folgenden Themenzeilen. Die zweite Gruppe erhält als zusätzliche Kontrapunkte eine zweite Musikzeile a_2 sowie eine Zeile a_3/ über die Texthälfte "Benedictus". Diese Zeile a_3/ erscheint auch in der zweiten Zone, hier in zwei Gruppen, deren Stimmen sich in Terz-Parallelen bewegen, einmal in den Ober-, einmal in den Unterstimmen. Den Gruppen folgt

---

1) Statt des "Hosanna" verwendet Eberlin in allen seinen Messen die Textform "Osanna". Diese Form ist, wie andere Quellen zeigen, im 18. Jh. allgemein gebräuchlich. Nach P. Wagner (Gesch. d. Messe, S. 19) schreiben die alten Drucke und Manuskripte regelmäßig "Osanna".

die Vertonung nur der zweiten Hälfte der Textzeile in fast homophonen Satz. Der Abschnitt zeigt also folgendes Bild:

C		a_1	a_3/		A 2. Hälfte
A		a_1	a_3/		"
T	a_1		a_3/	a_3/	"
B	a_1		a_3/	a_3/	"

Der zweite Abschnitt ist die genaue Übernahme des "Osanna"-Teils (4) des Sanctus. Ein solcher Rückgriff ist auch in den meisten anderen Messen dieser Gruppe anzutreffen. So steht anstelle des "Osanna" der Benedictussätze in den Messen Nr. I, II, III, VI und VII lediglich "ut supra".

Aus der folgenden Aufstellung aller Worte, die als einzige eine melismatische Vertonung erfahren, ist die Einheitlichkeit der Auswahl zu ersehen:

I: Sanctus, Sabaoth, excelsis, nomine,
II: Sanctus, Sabaoth, terra, gloria, excelsis, Domini,
III: Sanctus, Sabaoth, gloria, excelsis, nomine, Domini,
IV: Sanctus, excelsis, venit, Domini, excelsis,
V: Sanctus, gloria, excelsis, venit, Domini, excelsis,
VI: Sanctus, excelsis, Domini,
VII: Sanctus, gloria, excelsis, nomine, Domini.

Alle übrigen Worte sind in der bereits an anderer Stelle beschriebenen Art syllabisch unter Berücksichtigung des Deklamationsrhythmus und des Wortakzentes vertont.

c) Agnus Dei und Dona.

Der liturgische Text des Agnus Dei sieht keinerlei Aufteilungen im eigentlichen Sinne vor, er ist im liturgischen Vollzug wohl stets als Ganzes angesehen worden. Musikalische Konzeptionen von Agnus- und Dona-Vertonungen dagegen zeigen Gliederungen und Aufteilungen, die der Zeilenanlage des Textes entsprechend, aber in verschiedener Weise vorgenommen wurden.

Der liturgische Text besteht aus drei Zeilen, die sich wiederum in zwei Halbzeilen gliedern:

1. die Anrufung (Text nach Joh 1,29):
   Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
2. die anschließende Bitte:
   miserere nobis bzw.[1] dona nobis pacem.

Wir bezeichnen die Textfolge entsprechend mit AB/AB/AC. Die Unterzeile C fällt in unseren Betrachtungen mit der einzigen Zeile des Dona-Satzes zusammen.

Wie die musikgeschichtlichen Quellen zeigen, wurden die drei Zeilen meist getrennt voneinander vertont: I-II-III. In Anlehnung an chorale Vorlagen entspricht dabei manchmal das dritte Kyrie musikalisch dem ersten, z. B. in der Messe von Machaut: I - II - I. Später - das ist z. B. bei Palestrina sehr häufig - werden ebenfalls lediglich zwei Kompositionen geschaffen, jetzt aber ein Agnus I über Agnus...miserere und ein Agnus II über Agnus...dona. Im Agnus I erscheint die Textzeile als Ganzes eigentlich nur einmal, d. h. die Komposition müßte für den strengen Vollzug zweimal gesungen werden. Erst gegen Ende des 17. Jh. scheint sich eine Abspaltung des "Dona nobis pacem" durchzusetzen, wie man aus den süddeutschen und oesterreichischen Quellen schließen könnte.

Eberlin jedenfalls teilt den Text regelmäßig in Agnus und Dona auf. Aus diesem Grunde wurde auch im Thematischen Verzeichnis das Dona jeweils als eigener Satz aufgeführt. In zwei Messen dieser Gruppe - Nr. III und Nr. VI - wird die Satzaufteilung durch einen Taktwechsel unterstützt: Agnus Dei ¢ , Dona $\frac{3}{2}$. Ein solcher Taktwechsel wird in den anderen Gruppen noch wesentlich häufiger angetroffen.

Der Agnus-Satz der Messe Nr. I gliedert sich in drei Abschnitte, von denen (1) und (2) in der Textsubstanz gleich sind (AB), sich aber in der Struktur unterscheiden.

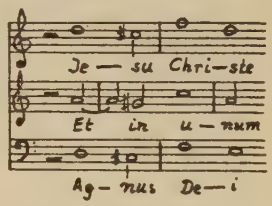
---

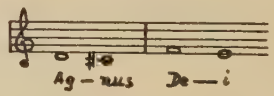
1) seit dem 1o./11. Jh., vgl. Jungmann, a. a. O. S. 42o f.

Bereits die Musikzeilen sind für beide Abschnitte bei gleichem Text jeweils verschieden.

In Abschnitt (1) wird zunächst ein Thema a_1 (mit dem Text A) durch alle Stimmen geführt, und zwar werden Gruppen von je zwei Stimmen gebildet. Die zweite Gruppe beginnt, wenn die erste die Zeile beendet. Im Kopf sind die vier Themeneinsätze von a_1 gleich, jedoch sind die Fortsetzungen (qui tollis...) unterschiedlich. Es werden zwei Fassungen, a_1^+ und a_1^o in beiden Gruppen kontrapunktisch zu einander gebracht.

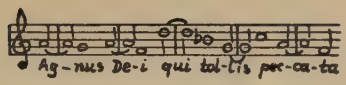
Der Kopf dieses Themas a_1 war bereits bei früheren Gelegenheiten in ähnlicher Gestalt anzutreffen. Die Zeile p_2 des Gloria (Jesu Christe) und der Kopf der Zeile b_1 des Credo (Et in unum Dominum), beide im Cantus, gleichen dem Kopf des vorliegenden a_1. Ob hier eine bewußte Verknüpfung der drei nahe beieinanderliegenden theologischen Inhalte "Jesu Christe", "Et in unum Dominum Jesum Christum" und "Agnus Dei" durch musikalische Verwandtschaft beabsichtigt war, kann schwer bewiesen werden. Der gleiche Kopf kommt allerdings noch einmal an einer gleichen Stelle einer anderen Messe vor: das Agnus Dei der Messe Nr. VII beginnt mit dem gleichen Themenkopf.

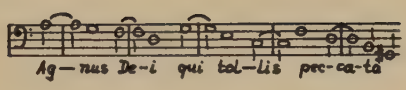




Die zweite der beiden Gruppen mit dem Thema a_1 erhält Kontrapunkte und wird fortgeführt durch eine Reihe von ständig wechselnden Musikzeilen über "miserere nobis" bzw. über Teile dieser Textzeile.

Die Abschnitte (2) und (3) vertonen den Text fast homophon und stehen so im Gegensatz zu Abschnitt (1). Durch leichte rhythmische Verschiebungen der einzelnen Stimmen zu einander wird vermieden, daß der Satz akkordisch wird. Thematische Bezüge zwischen diesen beiden Abschnitten bestehen ebenso wenig wie Verwandtschaften zum Abschnitt (1). Allenfalls kann man auf die Ähnlichkeit einer Bildung im Tenor in (2) mit einer solchen im Baß in (3) verweisen:





Der Dona-Satz zeigt dagegen eine starke thematische Geschlossenheit. Insgesamt lassen sich vier verschiedene Zeilenbildungen über den Text "Dona nobis pacem" feststellen: a_1, a_2, a_3 und die beiden Formen der vierten Zeile, $a/^+$ und $a/^o$. a_1, a_2 und a_3 vertonen die ganze Textzeile bzw. einen eigens zurechtgelegten Text aus der Substanz der ganzen Zeile, $a/^+$ und $a/^o$ nur eine Texthälfte. Die Anordnung dieser Zeilen ist folgende:

C		a_2		$a/^+$		$a_{1\,var.}$		$a/^o$		a_2	
A		a_1		$a/^o$	a_3	a_2		$a/^+_{var.}$		a_1	
T	a_2	$a/^o$	a_3	a_1		$a/^+$		a_2		$a/^o$	$a_{3\,var}$
B	a_1	$a/^+$		a_2		$a/^o$	a_3	a_1		$a/^+$	a_{Kad}

Hier lassen sich drei Zonen unterscheiden, die sich weniger durch Zäsuren als vielmehr durch die Art der Themenkombination als solche voneinander abheben.
Sowohl die Themen a_1 und a_2 wie die Formen $a/^+$ und $a/^o$ bilden ständig Gruppen: a_1 und a_2 stets abwechselnd einmal in den Unterstimmen, einmal in den Oberstimmen, $a/^+$ und $a/^o$ stets zu der ersten Gruppe komplementär. In den Zonen 1 und 3 nun sind a_1 und $a/^+$ stets "Unterstimmen" der Gruppe, a_2 und $a/^o$ stets "Oberstimmen". In der Zone 2 liegen die Verhältnisse genau umgekehrt. Man kann also von einer Anlage A - B - A' sprechen. Das Auftreten der Zeile a_3 bestätigt dies: a_3 ist in Zone 1 und 3 "Gruppenoberstimme", in Zone 2 "Gruppenunterstimme".

Hier wird noch einmal besonders deutlich die Neigung Eberlins zu gruppenhaftem Anordnen der Stimmen und zur komplementären Kombination der Gruppen erkennbar.

4. Zusammenfassung.

Vergleicht man die von Eberlin bei der Komposition der Messen dieser Gruppe A angewandten Mittel mit den Kriterien, die F u x in seinem "Gradus ad Parnassum"[1] mitteilte oder die von F e l l e r e r [2] für den "Palestrinastil" angegeben werden, so ist folgendes festzustellen: Die äußeren Merkmale der Kompositionstechnik werden von Eberlin größtenteils übernommen, d. h. er beherrscht die Technik des "strengen kontrapunktischen Satzes" in ihrer äußeren Erscheinungsform:

Notierung in langen Notenwerten und in der traditionellen Weise der Kirchentonarten (d-moll ohne Vorzeichen, Allabreve-Takte u. ä.);
sangliche, vorwiegend diatonische Themenbildung, Vermeidung von größeren Sprüngen, daneben sorgfältige Beachtung des Wort-Ton-Verhältnisses (Deklamationsrhythmus);
oekonomische Stimmverteilung und architektonischer Aufbau von Geringstimmigkeit zu Vollstimmigkeit;
kontrapunktische und imitierende Verarbeitung von fester oder in Weiterführungsteilen veränderlicher Thematik.

Eine Reihe von Kriterien jedoch läßt erkennen, daß trotz der Beherrschung der äußeren Mittel die eigentliche "Verhaltensweise" Eberlins eine andere ist als etwa die eines Palestrina. Davon wird auch noch an späterer Stelle die Rede sein.
Die ziemlich schematisierte Anordnung der Stimmen im polyphonen Satz, die Vorliebe für gruppenhaftes Kombinieren von Stimmen, die sich sehr oft in Terz- und Sextparallelen zu einander bewegen, das komplementäre Anordnen dieser Gruppen, eine geregelte, überschaubare und vielfach symme-

---

1) a. a. O., S. 183 ff.

2) Fellerer, Der Palestrinastil..., a. a. O., S. 37 ff.

trische Anlage, deutliches Absetzen der Abschnitte voneinander und eine Korrespondenz bestimmter Abschnittlängen, eine sehr häufige Verwendung der Gegenüberstellung von homophonen und polyphonierenden Teilen und jener Art von Synthese der synkopischen Verschränkung bzw. rhythmischen Vorwegnahme einer einzelnen Stimme, das zahlreiche Auftreten von Polytextur, von sequenzierenden Teilen u. ä., alle diese genannten Erscheinungen zeigen, daß Eberlin seine personalen und zeitlichen Bedingungen nicht überschreiten kann (siehe auch S. 264ff.).

Gruppe B_1: Die "Missae breves".

In die Gruppe B_1, die Gruppe der sog. "Missae breves", teilten wir (s. o.) die Messen Nr.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1o, 13, 14, 15,
16, 17, 19, 29, 37, 38, 41, 43, 48

ein. Aus diesen Messen greifen wir die Messe Nr. 8 heraus, um an ihr die Besonderheiten der Messen dieser Gruppe aufzuzeigen.

Die Messe Nr. 8 gehört zu einer Serie von 8 Messen, die sich unter den 22 Kompositionen der Gruppe B_1 durch einen besonderen Titel von den übrigen abheben. So tragen folgende Messen die Bezeichnungen:

Messe Nr.	8:	Missa	primi toni	
	1:	"	secundi "	
	7:	"	tertii "	(in A Sd secundi t.)
	2:	"	quarti "	
	9:	"	quinti "	
	17:	"	sexti "	
	5:	"	septimi "	
	3:	"	octavi "	

Diese Messen sind folgendermaßen notiert:

Nr. 8	1. Ton	d-moll	Nr. 1	2. Ton	g-moll
Nr. 7	3. Ton	a-moll	Nr. 2	4. Ton	a-moll
Nr. 9	5. Ton	C-dur	Nr. 17	6. Ton	F-dur
Nr. 5	7. Ton	D-dur	Nr. 3	8. Ton	G-dur

Die tonartliche Verteilung der Messen der Gruppe B_1 zeigt die folgende Aufstellung. Es sind notiert in:

C-dur	3 Messen	F-dur	5 Messen	B-dur	3 Mess.
G-dur	3 Messen	D-dur	3 Messen	A-dur	1 Messe
a-moll	3 Messen	d-moll	1 Messe		

Die Besetzung der Messe Nr. 8 ist einheitlich in allen Quellen 4stimmiger Chor mit Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violinen und b. c. Dazu treten in Salzburg 3 colla-parte spielende Posaunen (Alt-, Tenor- und Baßposaune), in

Kremsmünster nur 2 (Alt- und Tenorposaune, später hinzugeschrieben). Diese Besetzung ist typisch für die "Missa brevis" bei Eberlin. Hinzukommen lediglich in den Messen Nr. 4, 29 und 38 eine Viola, in der Messe Nr. 37 2 Cornua (letztere allerdings nur in einer der beiden Salzburger Abschriften) und in der Kremsmünsterischen Abschrift der Messe Nr. 43 2 Clarini und Tympani ad libitum.

Mit Ausnahme des Benedictus stehen alle Sätze der Messe Nr. 8 in der Anfangstonart des Kyrie d-moll. Lediglich der Benedictussatz ist in der Paralleltonart F-dur komponiert. Auch diese Erscheinung des Festhaltens an der einmal gewählten Tonart ist charakteristisch für Eberlins Brevis-Messen.

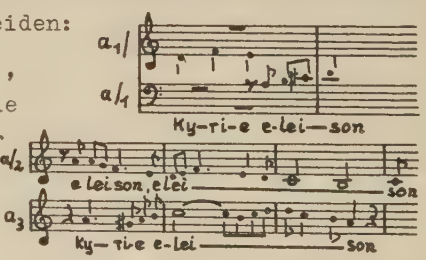
Im folgenden werden - wie auch in der Gruppe A - die Satztypen 1. Kyrie, 2. Gloria und Credo, 3. Sanctus und Benedictus, 4. Agnus Dei und Dona beschrieben.

1. Das Kyrie.

Die Dreizeiligkeit des Kyrietextes ist auch in den Brevis-Messen im Grunde struktur- und ablaufbestimmend. So wird in drei getrennten Abschnitten jeweils eine der drei Zeilen vertont. In den einzelnen Messen sind die Abschnitte verschieden stark voneinander abgesetzt. Das Maß der Abtrennung reicht von der Verschränkung der Abschnitte im polyphonen Stimmgewebe bis zur Aufteilung in regelrechte Satzteile mit verschiedener Besetzung und Taktart.

Den drei Abschnitten geht in der Messe Nr. 8 eine Gruppe von 2 Takten voraus, die im homophonen Satz A vertont, eine Art Introduktion. Eine solche vorangestellte Gruppe findet sich in einer Reihe von Brevis-Messen, so in den Messen Nr. 1, 2, 7, 8, 9, 14, 17, 19, 29, 37 und 48. Ihre Länge ist unterschiedlich, sie kann 1 - 5 Takte umfassen. Sie ist in der Regel homophon gesetzt und endet in der Mehrzahl dominantisch auf einem Halbschluß.

Im Kyrie der Messe Nr. 8 wird im ersten Abschnitt die Textzeile A bzw. Teile derselben durch mehrere Musikzeilen vertont. Es sind zu unterscheiden:



a_1, bestehend aus $a_1/$ und $a/_1$, die Teilzeile $a/_2$ und a_3. (Die Stellung der Index-Ziffer vor bzw. hinter dem Schrägstrich soll den jeweiligen Teil der Textzeile erkennen lassen: $a_1/$ = Kyrie, $a/_1$ = eleison, beide in der Form der ersten Musikzeile.)

Diese verschiedenen Musikzeilen werden in folgender Weise miteinander kombiniert:

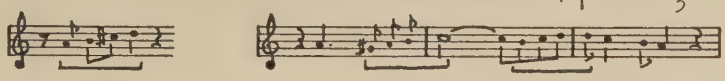
C	$a_{hom.}$	$a_1/\ a_1/\ a/_2^+$
A	$a_{hom.}$	$a_1/\ a_1/\ a/_2^+\ a_x\ a/_2'$
T	$a_{hom.}$	$a/_1\ a/_1\ a/_2^o\ a_3\ a/_2''$
B	$a_{hom.}$	$a/_1\ a/_1\ a/_2^o\ a_x$

Es werden also zunächst in einer Stimmen-Gruppe A-T eine

Reihe von Teilzeilen von a_1 und a_2 vorgetragen. Diese Folge setzt sich aus einer zweimaligen alternierenden Korrespondenz von $a_1/$ und $a/_1$ und der kanonischen Fortführung $a/_2$ zusammen. Die Gruppe wird in den Außenstimmen C-B wiederholt und mit Zeilenteilen und einem Zitat von a_3 kombiniert. Die Stimmeinsätze der ersten Gruppe geschehen auf der I. Stufe, die der zweiten Gruppe auf der V. Stufe.

Der zweite Abschnitt bringt eine Durchführung von Zeile B über 2 verschiedene, zueinander kontrapunktische Zeilen, auch hier wieder in zwei Gruppen vorgetragen, dieses Mal in den Stimmen C-A und T-B, wobei die zweite Gruppe die Themen bereits ein wenig verändert.

Abschnitt (3) greift das Zeilenmaterial aus (1) wieder auf, aber sowohl die Struktur des Abschnitts als auch die Anordnung der Zeilenteile innerhalb einer Gruppe ist verändert. Die vorher in 2 Stimmen alternierende Kombination $a_1/$ mit $a/_1$ wird nun auf mehrere Stimmen verteilt und a_3 regelmäßig mit in die Kombination mit hineingenommen. Dabei fällt die melodische Verwandtschaft von $a/_1$ und a_3 auf:



Die Abschnitte (2) und (3) zeigen folgendes Strukturbild:

C	b_1					$a_1/$	$a/_1$	a_3		a_2'				$a/_2'$	
A		b_2					$a_1/$	$a/_1$		a_2'	$a/_1$	a_x		$a/_2'$	
T			b_1'			$a/_1$	$a_1/$	a_2		a_3		a_x	a_x		
B				b_2'		a_3					$a_1/$	$a_1/$	$a/_2'$		

Der ganz vom Tutti gesungene Satz wird ständig von den Posaunen colla-parte mitgespielt. Den beiden Violinen kommen zuweilen kleine Durchgangsläufe oder begleitende Figuren, die lediglich einen leicht figurativ ausgesetzten Generalbaß darstellen, zu. Ansonsten spielen auch diese Instrumente colla-parte. Dabei übernimmt die Vl. 1 meist den Part des Cantus, die Vl. 2 den des Alt. Gelegentlich allerdings wechseln die Instrumente die Stimmen, wobei die Vl. 1 den Alt oktaviert.

2. Gloria und Credo.

Ähnlich wie im Gloria der Messe Nr. I kann man auch in der Gloria-Komposition der Messe Nr. 8 textliche Unterteilungen nach Zeilen durchführen und feststellen, daß wiederum bestimmte Textzeilen zu Komplexen, Abschnitten zusammengefaßt werden und als solche im Zusammenhang vertont werden. Diese Abschnittbildung bedeutet aber noch nicht eine Abtrennung von einzelnen Satzteilen durch Doppelstrich usw. Eine solche Abtrennung kommt in den brevis-Messen höchst selten vor:

Nr. 1o	filius Patris //	Qui tollis	I // K
	miserere nobis //	Quoniam	M // N
Nr. 19	filius Patris //	Qui tollis	I // K
Nr. 38	miserere nobis //	Quoniam	M // N

Die erwähnten Abschnitte, die in der Messe Nr. 8 bestimmte Textzeilen zusammenfassen, sind zwar nicht die gleichen wie in der Messe Nr. I, doch finden sich gewisse Einschnitte in der dortigen Einteilung auch hier wieder. Man kann unterscheiden:

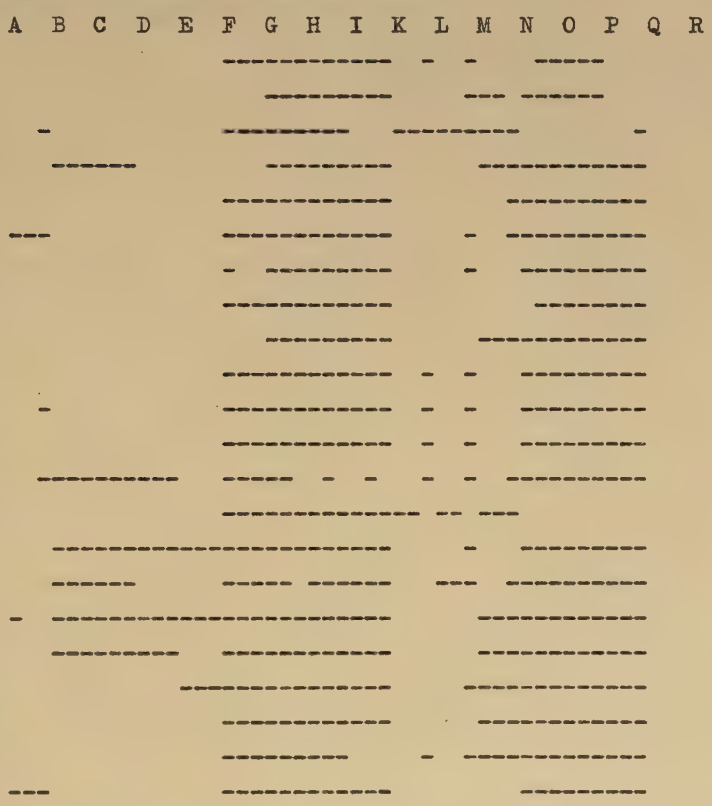
Abschnitt (1) bis Takt 11 mit A, B, C, D, E,
Abschnitt (2) bis Takt 27 mit F, G, H, I,
Abschnitt (3) bis Takt 43 mit K, L, M,
Abschnitt (4) bis Takt 54 mit N, O, P,
Abschnitt (5) bis Takt 65 mit Q, R.

Innerhalb der einzelnen Abschnitte wird durch die musikalischen Mittel eine Gliederung erreicht, die in erster Linie der textlichen Aufteilung in Zeilen streng folgt. In den ersten vier Abschnitten erkennt man folgende textliche Verteilung der Zeilen auf die einzelnen Stimmen:

C A B D E	F I_2	K_1 K_3 L_2 L_3 M_1 M_3	$N_1 N_2$ P_1
A A C E	H	K_1 K_3 L_2 L_3 M_1 M_3	N_1 O P_2
T A C E	G_{12}	K_2 K_3 L_1 L_3 M_2 M_3	N_1 O P_2
B A C E	G_2 $I_1 I_2$	K_2 K_3 L_1 L_3 M_2 M_3	$N_1 N_2$ P_1
(1)	(2)	(3)	(4)

Bereits hier ist zu erkennen, daß bestimmte Zeilen nur in

einer Stimme auftreten, daß andere polyphon, wieder andere im homophonen Satz vertont werden.
Die einzelnen Gloria-Vertonungen der Messen der Gruppe B_1 behandeln folgende Zeilen solistisch:

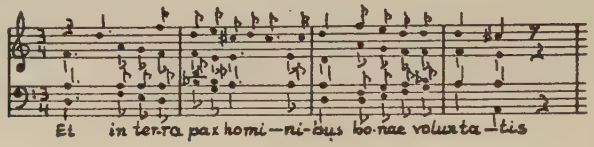


Aus dieser Aufstellung ist deutlich ersichtlich, daß ganz bestimmte Textzeilen (F, G, H, I - M, N, O, P) immer wieder solistisch vertont werden.

Die musikalische Behandlung des Textes im Gloria der Messe Nr. 8 ist von der im Kyrie angewandten Art - wie auch in der Messe Nr. I bereits gezeigt - verschieden. Abgesehen von der hinzukommenden Verwendung des Wechsels Solo - Tutti, den man auch in den Kyriesätzen anderer brevis-Messen bereits antrifft, findet man hier wesentlich häufiger ho-

mophone Setzweise.

Gleich Abschnitt (1) beginnt homophon mit dem akkordischen Vortrag der Zeile A.



Die Zeilen B, C und D sind in einem alternierenden Wechsel von Cantus und den drei Unterstimmen vertont, wobei die Musikzeilen b und d gleich sind. Die Zeile E beschließt den Abschnitt, sie wird im polyphonen Satz über e mit geringer Kopfimitation in jeder Stimme einmal gebracht. Eine Bewegung in den Violinen wird dazu über B, C und D hinaus in den Beginn von E hinein weitergeführt, sodaß (s. Beisp.) in den Instrumenten eine paarige Korrespondenz auftritt.

Vl. 1:	Y		Y
Vl. 2:	X		X
Chor:	B	D	E
	C		E

Der zweite Abschnitt ist ganz solistisch komponiert. Dadurch, daß einzelne Stimmen verzahnt werden, tritt dort die bereits beschriebene Polytextur auf, so z. B. zwischen F / G und H / I. Diese Paarigkeit wird unterstrichen durch die jeweils thematisch gleichen Anfänge der Musikzeilen f und h und durch die beidmalige Satzverdichtung am Ende der Zeilen G und I durch Hinzufügen einer parallel geführten Stimme:

C	f			i_2
A			h (f')	
T		$g_{1\ 2}$		
B		g_2		$i_{1\ 2}$

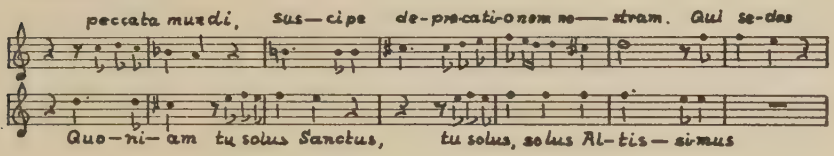
Abschnitt (3) läßt sich in drei Zonen gliedern entsprechend der Dreizeiligkeit des hier vertonten Textes. Der ganze Abschnitt wird mit den Mitteln des alternierenden Wechsels von Klanggruppen bestritten. Diese Klanggruppen werden in den drei Zonen in wechselnder, "invertierter" Reihenfolge gebracht: hoch / tief / Tutti // tief / hoch / Tutti // hoch / tief / Tutti.

Entsprechend der Gleichheit bzw. Ähnlichkeit der Textzeilen werden auch die Musikzeilen ähnlich gestaltet: die Kopfzeilen über "Qui tollis" und "Qui sedes" sind gleich, während die Fortführungen "miserere" und "suscipe" verändert sind.

Auch Abschnitt (4) ist von diesem Klanggruppenwechsel bestimmt. Hier jedoch wechseln Außenstimmen C-B, Mittelstimmen A-T und Tutti ab:

Tutti / Außen / Mitte / Außen / Mitte.

Dazu bestehen musikalisch-thematische Rückbezüge auf den Abschnitt (3), die jedoch durch die in beiden Abschnitten gleiche Art des ständigen einfachen Akkordwechsels im Rahmen der Schritte T_o - D^+ bzw. D_o - T+ auftreten. Man kann hier nur schwer von thematischen Bildungen sprechen, wie überhaupt in den homophonen Partien der Gloria (und auch Credo) dieser Gruppe die thematische Substanz vom harmonischen Ablauf, vorwiegend des Verhältnisses T - D^+ - T, bestimmt wird und selbst für die Oberstimme jeweils nur eine einfache Melodie gefunden wird. Als Beispiel sei die Cantus-Stimme einiger Takte aus den Abschnitten (3) und (4) mitgeteilt:



Die Schlußbildung zum Gloria in Abschnitt (5) ist typisch für die Schlüsse aller Gloria-Vertonungen der brevis-Messen. Eine deutliche Zweiteilung des Abschnittes ist zu erkennen:

C	q_{hom}	r_{hom}	r_2	r_x		r_1''
A	q_{hom}	r_{hom}	r_1	r_1		r_z
T	q_{hom}	r_{hom}		r_2	r_y	
B	q_{hom}	r_{hom}		r_1	r_1'	

In fast allen Messen dieser Gruppe wird der Text "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris" homophon vorgetragen. Manchmal - wie auch in dieser Messe - ist die Zeile um ein

einmaliges "Amen" verlängert. An diesen homophonen Block schließt sich dann ein "Amen"-Fugato an. In der Messe Nr. 8 wird in diesem Fugato zunächst "Amen" einmal durch alle Stimmen geführt. Dazu werden zwei Musikzeilen gebildet, die sich aber nur in den Fortführungsteilen unterscheiden. Von ihnen wird nur eine Form weiter benutzt und variiert.
Der Vergleich der Textsilben, die in den Gloriasätzen der Messen Nr. I und Nr. 8 melismatisch vertont wurden, ergibt eine auffällige Übereinstimmung. In der Messe Nr. 8 sind es die Silben:
glorifica/mus te, magnam glo/riam tuam, Filius Pa/tris, Je/su Christe, A/men.
Diese Silben wurden sämtlich auch in den "Missae in Contrapuncto" mit einem Melisma versehen.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Die 18 Textzeilen des Credo werden von Eberlin in der Messe Nr. 8 ähnlich wie im Gloria zu Abschnitten zusammengefaßt:

Abschnitt (1)	bis Takt 7	mit A,	Tutti
Abschnitt (2)	bis Takt 29	mit B, C, D, E, F,	Solo
Abschnitt (3)	bis Takt 38	mit G,	Tutti
Abschnitt (4)	bis Takt 48	mit H,	Solo
Abschnitt (5)	bis Takt 51	mit I,	Tutti
Abschnitt (6)	bis Takt 72	mit K, L, M, N,	Solo
Abschnitt (7)	bis Takt 83	mit O, P, Q,	Solo
Abschnitt (8)	bis Takt 95	mit R, S,	Tutti

Auch im Credo werden bestimmte Abschnitte und Zeilen ausgewählt, die solistisch, andere, die homophon, wieder andere, die polyphon vertont werden. Wie aus untenstehender Aufstellung ersichtlich ist, ist die Einheitlichkeit, mit der hier verfahren wird, nicht so groß wie in den Gloriasätzen. Demnach kann man sagen, daß die Zeilen

B, C, D, E, F, H, K, M, N (1. Teil), O, P und Q

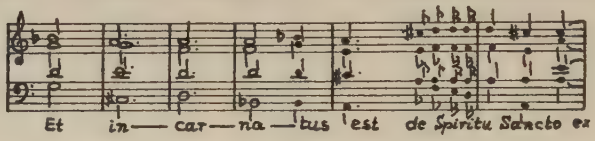
in der Mehrzahl der Messen der Gruppe B_1 solistisch vertont werden.

```
   A  B  C  D  E  F  G  H  I  K  L  M  N  O  P  Q  R  S
1     ------------   ------      ------   ---------
2                    ------         ---   ---------
3     ---------------   ---------   ----  ---------
4     ---------   ---   ---------- -----  ----------
5     ------------   ------   ----  ----  ----------
6     ---------   ---------      -  ----  ----------
7     ---------------   ---------   ----  ----------
8     ---------------   ---   --- ------   ---------
9     ---------------   ---------   ---   ----------
10 ------      ------   ---------------   ------
13    ---------   ---   ---------- ----  ----------
14    ---------------   ---      ------   ---------
15    ------------   ------      ---- -- ----------
16    ---------      ------         ------------
17    ---------------   ---------   ----  ---------
19    ------------   ------         -----  ---------
29    ---------   ---------      ------- ----------
37    ---------   ---   -------     ----  ----------
38 ------------      ---   ------ - ----  -------
41    ---------   ---   -----------   -------   ---
43    ---------------   ---         ----  ----------
48    ---------------      -------------   ---------
```

Man erkennt den großen Anteil der solistischen Partien, der hier wesentlich höher ist als in den Gloriasätzen.

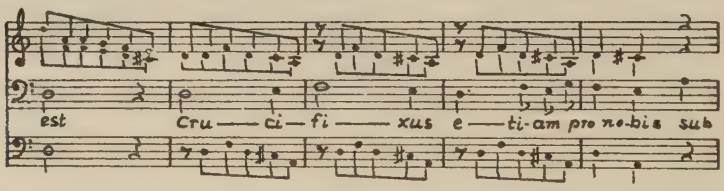
Abschnitt (1) enthält die deklamatorisch-homophone Darbietung der Zeile A in der oben beschriebenen, fast unthematischen, kadenzierenden Art der Melodiebildung.
Der ganz solistische Abschnitt (2) bringt in linear absteigender Folge C-A-T-B und wieder C nacheinander bei gelegentlichen Zeilenüberschneidungen die Zeilen B, C, D, E und F. Die entsprechenden Musikzeilen sind verschieden, durch gelegentlich wiederholte Figurwiederholungen in den Violinen werden aber Binnenbezüge hergestellt.
Abschnitt (3) ist in seinem ersten Teil in einer sehr typischen Art komponiert: der Text wird über langgehaltenen

Akkordsäulen (punktierte Halbe) vorgetragen. Eine solche spezifische Art der Vertonung der Incarnationszeile läßt sich durch die ganze Geschichte der Messe verfolgen.



Die Akkorde werden bereits im zweiten Teil - "de Spiritu Sancto" - kürzer rhythmisiert, während im dritten Teil - "et homo factus est" - der Satz polyphon mit Zeilenimitation wird.

In Abschnitt (4) erklingt über einer wiederum langsam fortschreitenden Baß-Solo-Zeile die Verkündigung des Passionsgeheimnisses. Violinen und b. c. vollführen dazu über dem ersten Teil der Zeile eine charakteristische Unisono-Bewegung:



Von einer kurzen aufwärtsführenden Streicherbewegung eingeleitet, wird im Abschnitt (5) das "Et resurrexit" wiederum homophon deklamatorisch vorgetragen. Der Satz gewinnt noch an Lebendigkeit durch eine Sechzehntelbewegung in den Violinen und setzt sich so stark von dem langsam gehaltenen vorigen Abschnitt ab.

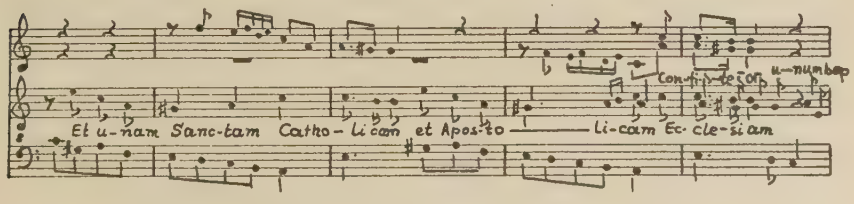
Der folgende, solistisch beginnende Abschnitt (6) weist einige besonders interessante und charakteristische Feinheiten auf. Die Zeile K wird in zwei Teile aufgeteilt und die Teile den Stimmen C und T zugewiesen. Die entsprechenden Musikzeilen k_1 und k_2 sind verschieden. Während der b. c. das k_1 des Cantus imitiert, spielen Vl. 2 und Vl. 1 nacheinander die gleiche Figur und binden so die beiden Zeilenteile wieder zusammen. Die Zeile L entfällt in ihrem ersten Teil auf ein Duett C-A, während "cum gloria" vom

Tutti gesungen wird. Die Fortführungen L_3 und L_4 werden mit M_1 und M_2 verbunden und in der Folge C-A-T-B bei sich überschneidenden Einsätzen vorgetragen. Das Figurenwerk in den Violinen ist in Korrespondenz zum Ablauf der Zeilen in den einzelnen Stimmen angelegt.

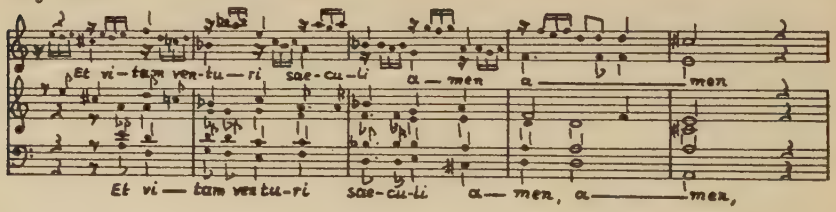
Vl. 1				l_3		xy	y	y		
Vl. 2				l_3	x		y	y		
C	l_1	l_2	l_3----							Die Musikzeilen
A	l_1	l_2		l_4----						l_4, m_1 und m_2
T		l_2			m_1-------					gleichen einander
B		l_2				m_2----				in hohem Maße.

Besonders auffallend jedoch in diesem Abschnitt ist der Vortrag der Zeile N. Ähnlich wie bereits in der Messe Nr. I beschrieben, ist auch hier wieder der Textteil "Qui cum Patre et Filio" geringstimmig, hier solistisch C-B in Terzparallelen gesetzt, während auf "simul" das Tutti einsetzt. Wie die Übersicht zeigt, ist dieser Wechsel in den meisten Messen dieser Gruppe zu finden. Lediglich drei Messen (Nr. 16,19 und 41) vertonen den "simul"-Teil (in der Übersicht N, 2. Drittel) solistisch, in vier Fällen hat das Tutti bereits früher eingesetzt. Nur selten unterbricht Eberlin durch den Solo-Tutti-Wechsel die Zeileneinteilung des Textes, um so auffälliger ist diese hier aufgewiesene, ständige Ausnahme. Sie ist ohne Zweifel vom Text her diktiert.

Die drei Zeilen O, P und Q des Abschnittes (7) stehen in einer Folge T-A-C. Die Musikzeile o ist aus einer zweimaligen Wiederholung einer zweitaktigen Figur gebildet. Dieser Zweiteiligkeit entspricht eine zweimalige Wiederholung einer Bewegung in den Violinen und im b. c.:



Die Musikzeilen p und q sind in der Weise gebildet, daß die Anfänge jeweils bei der Stimmüberschneidung mit dem Schluß der vorigen Zeile parallel verlaufen. (siehe letztes Beispiel).
Der Schlußabschnitt (8) ist in ähnlicher Weise wie der des Gloria gebaut: einer homophon-deklamatorischen Darbietung der Zeile "Et vitam venturi saeculi" - hier wieder durch ein zweimaliges "Amen" verlängert - folgt das Schlußfugato auf "Amen", das in dieser Messe dem "Amen"-Fugato des Gloria völlig gleicht. Ein solcher Rückgriff ist allerdings eine Ausnahme. Im homophonen "Et vitam" wird eine bereits bekannte Technik wieder aufgegriffen: die Oberstimme wird jeweils ein wenig vorausgenommen, der Block der Unterstimmen folgt stets ein Viertel später. Die Violinen unterstützen durch alternierenden Wechsel den synkopierenden Rhythmus der Vokalstimmen.



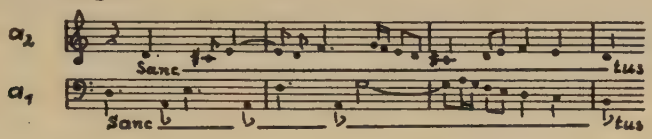
Der ganze Satz ist durchweg syllabisch vertont. Außer einigen Durchgangsnoten findet man nur ein kleines Melisma auf "descendit de coe/lis" und das wiederaufgenommene Melisma des "Amen"-Fugato.

3) Sanctus und Benedictus.

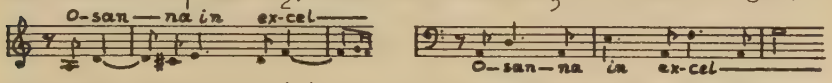
Über die Aufteilung des Textes wurde bereits bei der Beschreibung des Sanctus der Messe Nr. I Entsprechendes ausgeführt. Die Bezeichnungen werden in gleicher Weise übernommen. War in der Messe Nr. I die satztechnische Behandlung von Sanctus und Benedictus im Grunde gleich, so werden beide Teile in der Messe Nr. 8 - und auch in den anderen brevis-Messen - in unterschiedlicher Weise vertont.

Der Sanctussatz der Messe Nr. 8 ist musikalisch sehr über-

sichtlich angelegt. Den vier Textzeilen entsprechend sind wieder vier Abschnitte zu unterscheiden, von denen drei durch ihre musikalisch-thematische Substanz verwandt sind. Gespeist werden diese drei Abschnitte durch zwei thematische Bildungen:



Im ersten Abschnitt werden diese beiden Themen zur Vertonung der Zeile A benutzt. Beide werden zweimal in einem Stimmpaar gebracht, zunächst in B-A, dann 2 1/2 Takt später auf der V. Stufe in T-C. Zu dem zweiten Einsatz werden im Baß a_1 weitergeführt und im Alt eine Variante a_1' hinzugefügt. Auf die gleichen melodischen Zeilen werden im zweiten Teil des Abschnittes (3) die Textzeilenteile C_2 - "gloria tua" - und im Abschnitt (4) "Osanna in excelsis" vertont. In Abschnitt (3) sind die Stimmlagen der beiden Themen vertauscht. Es liegen a_1 - jetzt c_2^1 - im Cantus, c_2^2 im Tenor. Im Alt wird zusätzlich eine neue Zeile c_2^x hinzugefügt. In (4) werden beide Themen mit einem Auftakt versehen. (d_1 und d_2, dazu ein neues d_3 und Umkehrungen).



Zwischen Abschnitt (1) und der Wiederverwendung der Hauptthemen im zweiten Teil von (3) werden die Zeilen B und C_1 homophon vertont. Der ganze Satz hat somit folgende Struktur:

C		a_2		b_{hom}	c_{1hom}	$c_{2_x}^1$	d_3	d_u	d_{1u}
A	a_2		a_1'	b_{hom}	c_{1hom}	$c_{2_2}^x$	d_2	d_u'	d_y
T		a_1		b_{hom}	c_{1hom}	c_2	d_x	d_u'	d_u''
B	a_1			b_{hom}	c_{1hom}		d_{1+1u}	d_u	

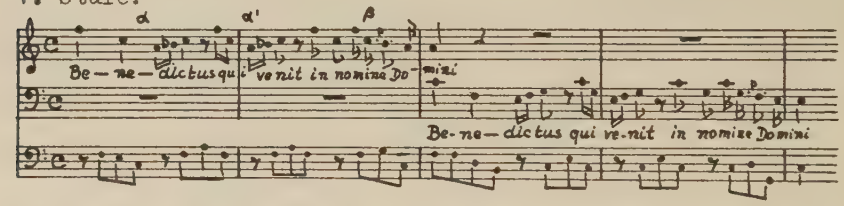
Melismatisch vertont sind hier die Silben Sanc/tus, glo/-ria tua, excel/sis.

Der Benedictussatz der Messe Nr. 8 besteht aus zwei sehr

verschiedenen Abschnitten. Der erste, der den Text "Benedictus qui venit in nomine Domini" vertont, ist vollständig als Solo-Abschnitt für ein Duett Cantus-Bassus mit b. c. ohne begleitende Violinen komponiert, der zweite umfaßt nur das "Osanna in excelsis".

Der erste Abschnitt steht in der Dur-Parallele der Haupttonart, in F-dur, ist allerdings ohne Vorzeichen notiert (wie auch das d-moll des ganzen Satzes). In ihm sind drei Zonen zu unterscheiden. Die erste und dritte Zone enthalten jeweils die volle Textzeile, die zweite dagegen nur ihren zweiten Teil ohne "Benedictus". Auch musikalisch unterscheiden sich die drei Zonen, a) durch die Satztechnik, b) durch das thematische Material.

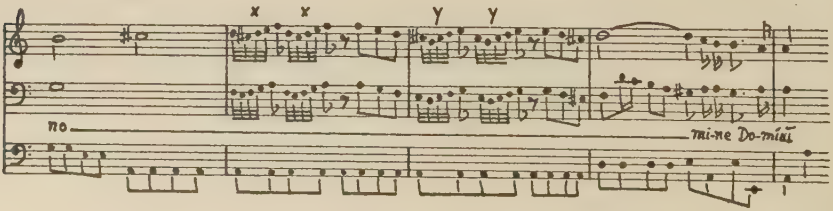
Die erste Zone bringt die volle Zeile einmal in der Oberstimme auf der I. Stufe, einmal in der Unterstimme auf der V. Stufe:



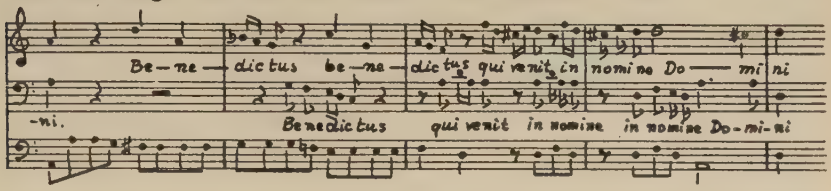
Die Zeile ist syllabisch vertont, die Rhythmisierung der Musikzeile folgt dem Deklamationsrhythmus, die Wortakzente sind durch Durchgangsfiguren oder Vorschläge unterstrichen. Man kann bei dieser Musikzeile von einer Bildung

α α' β sprechen.

Zone 2 ist in einer völlig anderen Weise komponiert. Hier werden beide Stimmen in Terzparallelen geführt. Das Duett beginnt zunächst mit einer syllabischen Textvertonung, führt dann aber über "no/mine" ein ausgedehntes Koloratur-Melisma aus:



Sowohl der syllabische Anfang der Zone wie auch die melismatische Partie zeigen eine gewisse Neigung, die melodischen Bausteine zu wiederholen (vgl. die jeweils durch x und y gekennzeichneten Takte).
Die dritte Zone enthält wieder den vollständigen Text, der dieses Mal im alternierenden Wechsel der Vokalstimmen vorgetragen wird. Wie in der vorigen Zone erkennt man auch hier wieder die Neigung zu paarigem Wiederholen kleinerer Figuren. Dazu zeigt die Musikzeile der Oberstimme deutliche Anklänge an die Musikzeile der ersten Zone.



Der Abschnitt (2) ist die wörtliche Wiederholung des Osannateils des Sanctus (ut supra). Eine derartige Wiederholung findet man in 16 der 22 Messen dieser Gruppe. Von den restliche 6 Messen übernehmen 2 in der Neukomposition des "Osanna" das thematische Material des Sanctusteils.

Alle Benedictussätze der brevis-Messen sind solistisch konzipiert. Eine Statistik der Beteiligung der einzelnen Stimmen an den Soli ergibt folgendes Bild:

Soli:	5	Soli: alle 5 für "Canto solo"		
Duette:	16	Duette:	Cantus - Altus	6 x
Terzette:	1		Tenor - Bassus	6 x
			Cantus - Bassus	3 x
			Altus - Tenor	1 x
		Terzett:	Cantus - Altus - Tenor	

In den Duetten sind also jeweils immer aus den beiden Stimmgruppen eines "gemischten" Chores eine "hohe" und eine "tiefe" Stimme vertreten.
In fünf der Benedictus-Kompositionen wirken auch - neben dem ständig beteiligten b. c. - Instrumente mit:

Vl. 1 3 x, Vl. 1 und 2 1 x, 2 Vl. + Vla. 1 x

Die colla-parte-Posaunen schweigen im Benedictus ständig.

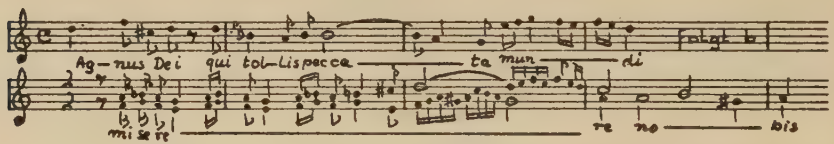
4) Agnus und Dona.

Bei der Beschreibung der Messe Nr. I wurde die textliche Aufteilung von Agnus Dei und Dona dargelegt. Es kann hier auf diese Ausführungen verwiesen werden. Demnach liegt im Agnus die textliche Struktur A-B-A-B-A vor, während im Dona lediglich die Zeile C=A "dona nobis pacem" besteht.

Mehr noch als in der Messe Nr. I wird im Agnus der Messe Nr. 8 der textlichen Anlage musikalisch entsprochen. Man kann drei Abschnitte unterscheiden:

Abschnitt (1) mit A B,
Abschnitt (2) mit A B,
Abschnitt (3) mit A.

Die ersten beiden Abschnitte sind solistisch, der letzte chorisch besetzt.
Zwei Musikzeilen bilden, den beiden Textzeilenhälften entsprechen, die Grundsubstanz des Agnussatzes:

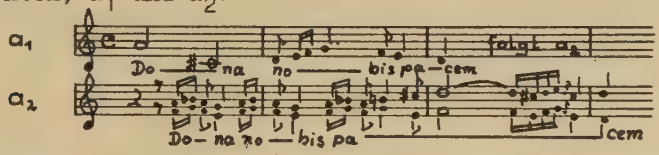


Die Zeile a wird im ersten Abschnitt im Tenor, im zweiten im Baß vorgetragen, im dritten Abschnitt ist a in der Oberstimme eines homophonen Blocks verwandt. Die Zeile b, eine typische Bildung α α ⟶ Kadenz , wird jeweils von einem in Terzparallelen laufenden Stimmpaar gesungen, in (1) von C-A, in (2) von A-T. Abschnitt (2) ist also gewissermaßen die in tiefere Stimmen verlegte Wiederholung des Abschnittes (1), er ist dazu auf der V. Stufe komponiert. Der Unterstimmenblock in (3), der gegen die Oberstimme mit dem Thema a um einen Taktteil rhythmisch verschoben ist, besteht aus einer einfachen Abfolge von Akkorden im Deklamationsrhythmus. Der Satz zeigt also folgende Anlage:

C		b		a'	Den begleitenden Violinen
A		b	b	a_{hom}	fällt lediglich die Auf-
T	a		b	a_{hom}	gabe einer harmonischen
B		a		a_{hom}	Stütze zu.

Auch im Donasatz kann man drei Abschnitte unterscheiden, die hier allerdings nicht vom Text gefordert bzw. durch seine Einteilung gestützt, sondern vom Musiker mit dessen autonomen Mitteln allein geformt werden. Die beiden ersten dieser Abschnitte weisen ebenfalls den Wechsel von Solo, Duett und Tutti auf. Die drei Klanggruppen werden aber hier stetig, in der genannten Aufeinanderfolge, verwendet. Man könnte so von "terassenartig ansteigender Dynamik" sprechen, aber die dynamischen Zeichen fordern "piano" für die Solo-Partien (Soli und Duette), ein "forte" für das Tutti.

Zur Vertonung der einen Zeile "dona nobis pacem" werden mehrere Musikzeilen gebildet. In den Abschnitten (1) und (2) sind dabei zunächst zwei solistische Zeilen zu betrachten, a_1 und a_2:



Man erkennt leicht die Ähnlichkeit, fast Gleichheit der Zeile a_2 mit dem b des Agnus.

In Abschnitt (1) wird a_1 vom Alt, a_2 in Terzparallelen von C-A gesungen, in (2) liegen beide Zeilen jeweils in der nächsttieferen Stimme, in T bzw. A-T. Auch diese Verteiltheit erinnert an den Agnussatz. Neu ist neben der Zeile a_1 die auf das Duett folgende Zeile a_3, ein homophoner Tuttiblock, und die jeweils die Abschnitte beschließende Zeile a_4. Diese letzte Zeile zeigt wieder die typische Neigung des Komponisten zu einem Alternieren von Stimmgruppen: die Zeile wird "zerlegt" und jedes Teilchen in den beiden sich ständig abwechselnden Paaren C-A und T-B vertont. Wie im Agnussatz steht auch hier Abschnitt (1) auf der I., Abschnitt (2), also die stimmverlagerte Wiederholung von Abschnitt (1), auf der V. Stufe. Als dritter Abschnitt schließt sich eine ebenfalls nach dem Prinzip des Alternierens von Stimmgruppen gebaute Kadenzzeile an. Der Satz zeigt also folgenden strukturellen Ablauf:

C		a_2	a_3	a_4'	a_4''	a_4'''				a_3	a_4'	a_4''	a_4'''			a_{mKad}
A	a_1	a_2	a_3	a_4'	a_4''	a_4'''			a_2	a_3	a_4'	a_4''	a_4'''			a_{mKad}
T			a_3	a_4'	a_4''	a_4'''	a_1	a_2	a_3		a_4'	a_4''	a_4'''			a_{mKad}
B			a_3	a_4'	a_4''	a_4'''				a_3	a_4'	a_4''	a_4'''			a_{nKad}

In der Beschreibung der Messe Nr. 8 wurden nur jene Kriterien hervorgehoben, die als die strukturellen Charakteristika der Eberlinschen Missa brevis angesehen werden können. Zusammenfassend sind vor allem zu nennen:

1. Neben dem vierstimmigen Chor finden nur Violinen (Viola), Orgel (b. c.) und colla-parte-spielende Posaunen Verwendung.
2. Die Sätze werden in der Regel ohne Aufteilung durchkomponiert.
3. Die Kyriesätze beginnen mit kurzen, akkordischen Einleitungen (1-5 Takte), sind sodann meist dreiteilig mit thematischen Beziehungen zwischen dem 1. und 3. Abschnitt.
   Die Gloria- und Credovertonungen zeigen den häufigen Wechsel von Solo-Tutti und die deutliche Neigung, bestimmte Textzeilen solistisch zu vertonen. Die Benedictussätze sind ständig solistisch, in der Mehrzahl für 2 Solostimmen besetzt. Die "Osanna"-Teile von Sanctus und Benedictus stimmen meist überein.
   Auch zwischen Agnus und Dona können thematische Verwandtschaften bestehen.
4. Hinter dem Wechsel von Solo-Tutti tritt der Wechsel der Satztechnik homophon-polyphon zurück. Ausgesprochen polyphone Tuttipartien finden sich jeweils im Kyrie und im Sanctus sowie in verschiedenen kleineren Teilen von Gloria und Credo.
5. Weite Strecken der wortreichen Sätze Gloria und Credo sind in einem homophon-deklamatorischen Satz konzipiert, der relativ unthematisch erscheint und im wesentlichen Kadenzabläufen T - D - T mit geringen harmonischen Ausweitungen gehorcht.

6. Die Violinen spielen in der Regel die Partie der Oberstimmen mit. Übernimmt die Vl. 1 hier die Altstimme, so oktaviert sie diese. Die Posaunen schweigen in sämtlichen Solo-Teilen.
7. Durch Polytextur und knappe, deklamatorisch rhythmisierte Musikzeilen werden die Sätze in relativ kurzen Kompositionen vertont.

Gruppe B_2: Die "Missae solennes".

Als erstes gemeinsames kennzeichnendes Merkmal der zwölf zu dieser Gruppe zählenden Messen

Nr. 22, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 5o, 51

fällt ihre große Besetzung auf. Alle solennis-Messen sehen neben dem vierstimmigen Chor und den Streichern (hier meist mit Viola) regelmäßig 2 Clarini und Tympani vor (die Messe Nr. 51 hat 3 Clarini). Dazu treten in den Messen Nr. 24, 31, 32, 33 und 34 noch 2 Trombae (Prinzipaltrompeten) sowie in der Messe Nr. 31 2 Oboen, im Gloria der Messe Nr. 32 2 Oboen bzw. 2 Flöten. Außerdem werden in den Messen Nr. 24, 31, 32, 33, 34 und 36 obligate Posaunen gefordert, die über den Rahmen des üblichen colla-parte-Spiels hinaus an gewissen Stellen Soli auszuführen haben. In der Messe Nr. 32 ist z. B. das "Quoniam" des Gloria als Solo-Partie für Violine, Posaune, Baß und b. c. komponiert (s. u.).

Auch von der Ausdehnung der Sätze her unterscheiden sich die "Missae solennes" von den Messen anderer Gruppen in beträchtlichem Maße. Die durchschnittlichen Längen der einzelnen Sätze betragen in den einzelnen Gruppen:

	A	B_1	B_2	B_3
Kyrie	34	37	96	59
Gloria	59	65	279	1o8
Credo	149	1o8	218	138
Sanctus	37	26	43	29
Benedictus	33	32	62	44
Agnus Dei	25	22	43	28
Dona	44	35	59	39

Takte. Hieraus ist zu ersehen, daß im Durchschnitt die Gloriakompositionen in den solennis-Messen länger sind als die Credo-Vertonungen (in 8 der 12 Messen dieser Gruppe). Ein derartiges Verhältnis ist in anderen Gruppen nicht anzutreffen.

Aus den 12 Messen der Gruppe B_2 wird nun die Messe Nr.32

stellvertretend für die ganze Gruppe beschrieben werden. Dazu sollen einige Besonderheiten dieser Gruppe - wie die doppelchörige Messe Nr. 45, die verschiedenen Fassungen der Messe Nr. 28 als Beispiel einer wahrscheinlichen Bearbeitung und die Verwendung der Orgel als Solo-Instrument in der Messe Nr. 5o - behandelt werden.

Die Messe Nr. 32 ist in C-dur für vierstimmigen Chor (und entsprechende Soli), 2 Violinen, Viola, 2 Flauti (Oboi), 2 Clarini, 2 Trombae, 3 Tromboni, Tympani und b. c. ("Violone e Organo") komponiert. Der Text ist in allen Sätzen vollständig vertont.

1. Das Kyrie.

An zwei Stellen des Kyrie der Messe Nr. 32, nach Takt 15 und Takt 68 findet man Zäsurbildungen, denen man in den bisher beschriebenen Gruppen zwar vereinzelt begegnete, die aber in der hier angetroffenen Deutlichkeit und Funktion noch nicht vorkamen. Hier werden durch Doppelstrich, durch Wechsel der Besetzung, durch Änderung der Vorzeichen und Taktart und durch neue Tempobezeichnungen Komplexe abgetrennt, in denen verschiedene Textzeilen zusammengefaßt werden (nach Art der früheren "Abschnitte") und in einem charakteristischen Zusammenhang vertont werden. Diese einzelnen Zeilen-Komplexe werden hier als "Teile" (mit röm. Ziffern) bezeichnet. In den solennis-Messen bestehen also die Sätze (Kyrie, Gloria usw.) aus "Teilen", in denen wiederum "Zonen" unterschieden werden können[1].
Die Teile I, II und III des Kyrie sind in folgender Weise gekennzeichnet und enthalten folgende Textzeilen:

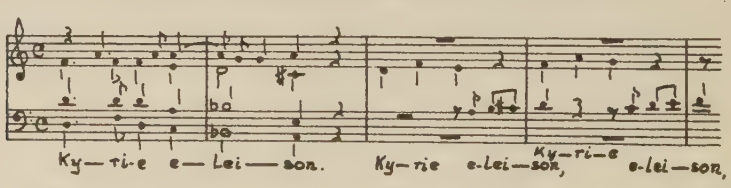
I:	C-dur, Adagio, 4/4-Takt, volles Orchester	A
II:	G-dur, Andantino, 4/4-Takt, Streicher, Trb. 1 und 2 + b. c.	B + A
III:	C-dur, Allegro, 4/4-Takt, volles Orchester,	C

---

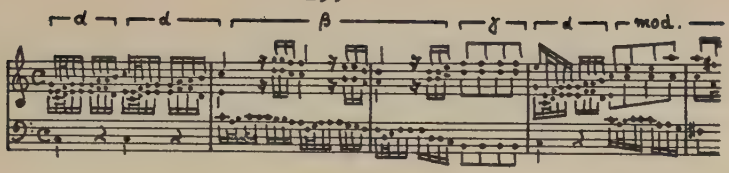
1) Diese Bezeichnungen sind nicht nach einem bestimmten Vorbild gewählt und sollen nur der Verständigung, nicht einer Phänomenologie dienen.

Teil I mit der Textzeile A zeigt bereits mit aller Deutlichkeit die andersartige Verhaltensweise bei der Lösung bestimmter Probleme in einer solennis-Messe einerseits und den früher beschriebenen Werken andererseits. In diesen wurde für einen bestimmten Abschnitt eine einzige Textzeile, eventuell noch erweitert um die Wiederholung eines Teiles (Kyrie eleison, eleison), in ihrem Deklamationsrhythmus, in seiner Akzentgebung der Anlaß zu der Bildung einer spezifisch zu dieser Textzeile passenden Musikzeile. Daß hier die Neigung zu einem anderen Verfahren besteht, soll im Folgenden gezeigt werden.

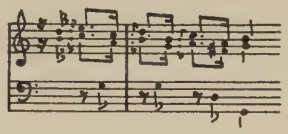
Auch hier - im Teil I des Kyrie - ist die textliche Grundsubstanz die Textzeile "Kyrie eleison". Allein sie wird hier in ganz bestimmter Weise vom Komponisten "gerichtet", d. h. die beiden Worte werden in einer dem Komponisten geeignet erscheinenden Weise zusammengestellt und in dieser neuen Ordnung vertont. Das trifft nicht nur für diesen Teil, sondern auch für andere Teile, in gewissem Sinne auch für die "Abschnitte" früher besprochener Werke zu. Entscheidend jedoch ist, daß diese "Textkonstruktion" hier n i c h t die Musikzeile prägt. In der Messe Nr. 8 z. B. ist der Anfangskomplex und das folgende zweimalige a eindeutig auch im musikalischen Verlauf der Zeilen (also nicht in der Binnenstruktur) vom Text her geprägt:

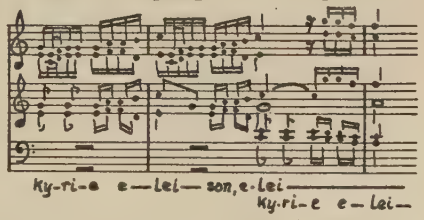


In der Messe Nr. 32 liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Teil I des Kyrie beginnt mit einer Instrumental-Einleitung, die über 5 Takte hinweg in den Streichern ein figuratives, instrumentales Thema a vorträgt. Dieses Thema besteht aus einem Kopf α , der zweimal hintereinander erklingt, einer sequenzierenden Fortspinnung β und einer Kadenz γ . Die einzelnen "Themenelemente" α , β und γ sind recht deutlich voneinander abgesetzt:



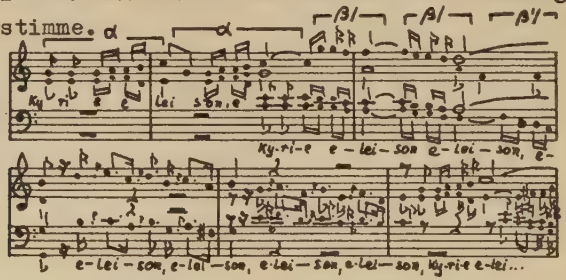
Über ein nochmaliges Zitat von α und einer Modulation, die sich ebenfalls der Bewegung von α bedient, wird die Dominante erreicht. Während der Kadenz, der Fortführung und der Modulation wird vom Chor bei nacheinander eintretenden Stimmen (Folge C-A-T-B) erstmalig die Zeile A ohne eigentliche Thematik rein deklamatorisch vorgetragen. Diesem "Baustein" folgt ein instrumentaler Einwurf x, eine kleine Sequenz. Sie wird einmal in den Streichern, einmal in den Bläsern gebracht. Damit ist das thematische Material des Teiles instrumental aufgestellt, es folgt eine "vokale Auswertung". Für die Singstimmen wird die 32tel-Bewegung von α gestrichen. Das so "geglättete" Thema a wird vom Chor gesungen, Streicher und Bläser spielen dazu die ursprüngliche Form. Es folgt ein zweimaliger Einwurf von x, hier verteilt einmal auf die Außenstimmen (auf der Dominante), einmal auf die Mittelstimmen (Tonika). Der Teil wird mit dem Zitat des Kopfes α in Chor und Orchester abgeschlossen. Er stellt sich folgendermaßen dar:





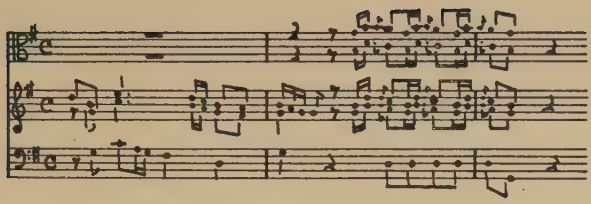
| | | |

ses sowohl in Thema a als auch in der sequenzierenden Figur x gelöst ist. Im a des Chores bietet sich uns (s. o.) im Cantus ein Thema der Struktur $\alpha\,\alpha\,\beta/\,\beta/\,\beta'/$. Der diesem Thema unterlegte Text jedoch wird durch die Abgrenzung der "Bauelemente" der Musikzeile in keiner Weise sinnvoll phrasiert, oder, wie man eigentlich formulieren müßte, der Gliederbau des Textes ist so gewählt, daß er nur schwer mit den Gesetzmäßigkeiten und dem "elementaren" Ablauf der Melodie koinzidiert. Das erste α reicht bis zur Textsilbe -lei-, das zweite α ebenfalls, und auch die beiden $\beta/$ enden jeweils auf der Mitte des Wortes. Ähnliches gilt für die Unterstimme.



Man darf wohl annehmen, daß hier der Komponist in erster Linie den musikalischen Ablauf autonom abregelte, die Forderungen des Textes aber dem musikalischen Geschehen unterordnete. Oder mit anderen Worten: die bestimmten Gesetzen einer "elementaren" Binnenstruktur gehorchende Melodie ist die "prima prattica", der sich das Textwort unterordnen muß, die autonome Ordnung der Musik ist der des Textes superponiert.-

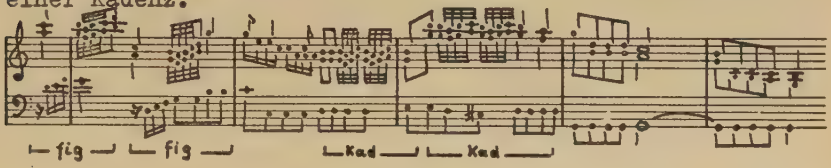
Teil II ist für ein Solistenquartett, d. h. das Ensemble der vier Solisten geschrieben. In ihm werden die beiden Zeilen "Kyrie eleison" und "Christe eleison" vertont. Allerdings ist dabei B im Übergewicht, A (C) wird nur vereinzelt eingeworfen. Der Teil weist zu beiden Textzeilen mehrere verschiedene Musikzeilen auf, ebenso wie die Textzeilen in mehrfachen "Konstruktionen" auftreten.
Ähnlich wie Teil I beginnt auch Teil II mit einer instrumentalen Einleitung. In ihr heben sich ein b_1 und ein dem x des Teiles I ähnlicher Einwurf y ab:



Beide zusammen ergeben in der Folge

$$b_1^+ \; y^+ \quad b_1^o \; y^o \qquad 1)$$

den Kopf der Instrumental-Einleitung. Ihm folgt eine Fortspinnung über zwei jeweils doppelt gebrachte Figuren mit einer Kadenz.



Das Solistenquartett übernimmt die einzelnen "Bauelemente" dieser Einleitung in einer ersten Zone nacheinander in die Textdarbietung:

C	b_1		b_{fig}
A		b_1	b_{fig}
T	y		
B	y		

Zwischen dieser und der nächstfolgenden B-Zone wird eine "Kyrie"-Zeile a_3 im Baß eingeflochten.

Die zweite B-Zone ist kürzer. Einer linear aufsteigenden Folge von Anrufen "Christe" folgt ein Zitat des b_1, hier im Cantus und in Terzparallelen im Tenor, die übrigen Stimmen füllen den Satz harmonisch.

Wiederum wird zwischen zwei B-Zonen eine "Kyrie"-Zeile a_3 eingeflochten, die dieses Mal im Tenor liegt.

Die folgende Zone enthält den Einwurf y und ein homophones B. Sie wird wieder von einem "Kyrie" a_4 beantwortet. Die vierte Zone benutzt die Zeile A."Kyrie eleison" wird dreimal im Tenor auf einem Ton vorgetragen, einmal auf b, c

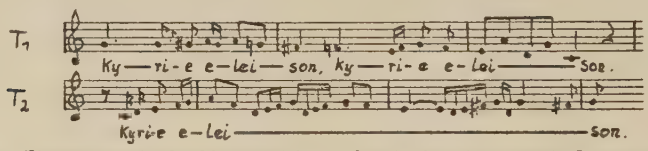
---

1) d. h. einmal in dur, einmal in moll.

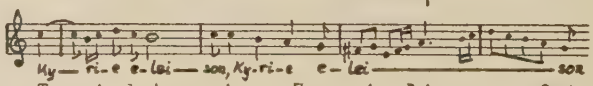
und d. "Eleison"-Einwürfe z in den übrigen Stimmen auf den entsprechenden Stufen und die instrumentalen Harmonien erweisen diese Zone als eine Sequenz.

Die Schlußzone des Teiles II bringt noch einmal die Elemente b_1 und b/ ("Christe" der zweiten Zone) sowie eine polyphone Chorkadenz. Der instrumentale Schluß des Teiles verwendet die Kadenzelemente der Einleitung.

Teil III des Kyrie, der nur die Textzeile C bringt, ist als Doppelfuge gearbeitet. Diese Kyrie-Fuge hat Wolfgang Amadeus M o z a r t 1773 eigenhändig spartiert (siehe Q.-Bericht).
Die beiden Themen dieser Doppelfuge lauten:



Beide Themen sind figurativ, fast instrumental angelegt, durch eine Kadenz genau abgegrenzt, das erste durch die chromatische Kopfbildung und die Modulation sehr charakteristisch, während das zweite wesentlich stärker vom Melisma geprägt ist.
Jedes Thema wird zunächst in einer eigenen Exposition durchgeführt, um dann in einer dritten gemeinsam mit dem anderen verarbeitet zu werden. Die Zone der ersten Exposition (bis Takt 16 dieses Teiles) ist deutlich abgeschlossen, während die beiden anderen Zonen ineinander übergehen.
Thema T_1 erscheint in seiner Durchführung (Zone 1) sechsmal, die Einsatzfolge ist regelmäßig linear aufsteigend: B-T-A-C-B-T, auch die Folge der Einsatzstufen ist regelmäßig: V-I-V-I-V-I. Als Kontrapunkt zu T_1 wird ein K_1 gewählt:



Auch Thema T_2 wird in seiner Zone in linear aufsteigender Folge B-T-A-C durchgeführt, wobei als Kontrapunkt ein K_2

Verwendung findet.
Wie bereits erwähnt, ist der Übergang von Zone 2 nach 3 fließend. Gemeinsam mit dem letzten Einsatz von T_2 im Cantus erscheint nämlich T_1 wieder und wird noch einmal durch alle Stimmen geführt. T_2 folgt T_1 in den Einsätzen, beide Themen stehen kontrapunktisch zu einander. Der Satz wird ergänzt durch Zitate von T_{2K}, dem Kopf des zweiten Themas, und von K_1 und K_2 bzw. deren Varianten. Die Fuge schließt über einem letzten Baß-Einsatz von T_1 mit K_1 im Cantus homophon ab.
Teil III zeigt also folgende strukturelle Anlage:

C				T_1	K_1			K_2'			T_2				T_{2K}	T_1			K_1'
A			T_1	K_1				K_2		T_2				T_{2K}	T_1			T_2	$K/_1$
T		T_1	K_1			T_1		K_2'	T_2		K_2		T_{2K}	T_1			T_2		$K/_1$
B	T_1	K_1			T_1	K_1'	T_2			K_2		T_1			T_2					T_1

2. Gloria und Credo.

Diese beiden Sätze sollen auch hier - wie in den anderen Gruppen - im Zusammenhang beschrieben werden.

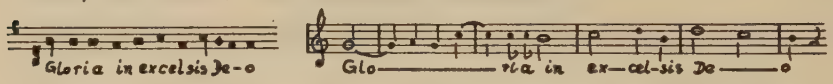
Der Gloriasatz gliedert sich in ähnlicher Weise wie das Kyrie in einzelne "Teile". Die Aufteilung ist folgende:

Teil I	Et in terra,	T.	1-2o	C-dur, 4/4, A,
II	Laudamus,	T.	21-89	G-dur, 3/4, B, C, D, E,
III	Gratias,	T.	9o-111	C-dur, 4/4, F,
IV	Domine,	T.	112-221	F-dur, 2/4, G, H, I,
V	Qui tollis,	T.	222-252	C-dur, 4/4, K, L, M,
VI	Quoniam,	T.	253-29o	G-dur, 4/4, N, O, P,
VII	Cum Sancto	T.	291-353	C-dur, 4/4, Q, R.

Von diesen 7 Teilen sind I, III, V und VII für den Tutti-Chor, II, IV und VI für Solostimmen geschrieben, Teil II für C.- und A.-Solo, IV für C.- und T.-Solo, VI für B.-Solo. Eine derartige Aufteilung in Solo- und Tutti-Partien war ja bereits in den Missae breves gegeben, es werden hier auch fast die gleichen Zeilen wie in den brevis-Messen solistisch behandelt. Dennoch unterscheiden sich die

Teile hier von den Abschnitten dort.

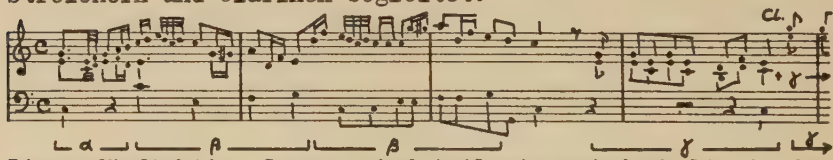
Betrachten wir zunächst die drei ersten chorischen Teile I, III und V. Zum Teil I - hier "Et in terra" - kommt in 7 der 12 solennis-Messen noch die Vertonung der Intonationszeile "Gloria in excelsis Deo" hinzu. In der Messe Nr. 31 wird diese Zeile sogar fugiert gesetzt mit einem Thema, das der 4. Choralmesse entnommen ist:



Die Messe Nr. 32 sieht diese Einbeziehung der Intonationszeile nicht vor. Die einzige Textzeile von Teil I wird hier homophon vorgetragen, derart, daß zunächst kleine akkordisch-deklamatorische, kadenzierende Blöcke über immer kürzere Teile der ersten Textzeilenhälfte einander folgen:

Et in terra pax - in terra pax - pax - pax

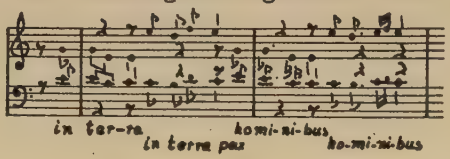
Sie werden von folgender thematischer Bildung in den Streichern und Clarinen begleitet:



Diese fünftaktige Gruppe wird teilweise wiederholt: in den Instrumenten fällt das zweite β aus, im Vokalsatz wird nur der erste akkordische Block noch einmal gebracht. Die Figur γ in der Begleitung leitet in eine neue Zone hinüber, in der die Vokalstimmen γ aufgreifen und in einem alternierenden Stimmgruppenwechsel zur Vertonung der zweiten Textzeilenhälfte verwenden. Diese zweite Zone wird mit umgelagerten Stimmen sofort wiederholt. Der Teil I hat also folgende Anlage (g = variiertes γ):

Cl.					γ				γ					
Str.	α	β	β		γ	γ	α	β	γ					
C	///	//	/	/	///			g_2	g_2	a_2'	g_1	g_1	a_2''
A	///	//	/	/	///	g_1	g_1	a_2''		g_1	g_1		a_2'''
T	///	//	/	/	///	g_1	g_1	a_2'''		g_2	g_2		a_2^{o}
B	///	//	/	/	///			g_2	g_2	a_2^{o}	g_2	g_2	a_2'

Auch hier - besonders in den Phasen /// // / / und g_1 - g_2 - wird deutlich, daß der Teil in starkem Maße durch eine m u s i k a l i s c h e Binnenstruktur bestimmt wird, der die textliche Ordnung untergeordnet wird. Man beachte die Textformation in nebenstehendem g_1 - g_2.



Teil III, Adagio überschrieben, zeigt von der Struktur her eine gewisse Ähnlichkeit mit Teil I. Auch hier ist das musikalisch-thematische Geschehen zu einem großen Teil in die Instrumente verlegt, während der Chor homophon-deklamatorisch die Zeile F singt, die wiederum blockartig aufgeteilt wird. Die einzelnen Blöcke zeigen auch hier wieder die Neigung, sich zu verkürzen:

f_1 Gratias agimus tibi
f_2 propter magnam gloriam tuam
f_2/ propter magnam

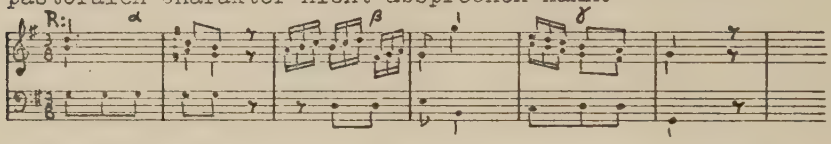
Instr.	A----	A----	f_2-----				
C	f_1	f_1	f_2-----	f_2/	f_2/	f_2	f_2
A-T-B	f_1	f_1	f_2---	f_2/	f_2/	f_2	f_2
			Sequ.				

Auch in Teil V wird eine Aufteilung der Textzeilen in kleinere Blöcke bevorzugt, die teilweise auf alternierende Stimmgruppen verteilt werden:

C	K_1	K_2	K_2	L_1	L_2	L_2		M_1	M_1	M_2	M_3	M_3
A	K_1	K_2	K_2		L_1	L_2	L_2	M_1	M_1	M_2	M_3	M_3
T	K_1	K_2	K_2	L_1	L_2	L_2		M_1	M_1	M_2	M_3	M_3
B	K_1	K_2		L_1	L_2	L_2	L_3	M_1	M_1	M_2	M_3	M_3

Es ist also festzustellen, daß die chorischen Teile dieses Gloria bis auf kleine Phasen vorwiegend homophon komponiert wurden. Die akkordischen Blöcke werden dabei häufig durch figurative Themen in den Instrumenten überbaut, die in ihrer "elementaren" Gliederung den Ablauf der Teile bestimmen.

Teil II ist nur für 2 Fl. (in D!), 2 Vl., Vla., C.-Solo, A.-Solo und b. c. besetzt und vertont die Zeilen B, C, D und E. Diese Zeilen bilden einen Textkomplex, der zweimal gebracht wird. Zwischen beiden Komplexen liegt ein weiteres Zitat der drei ersten dieser Zeilen. Innerhalb der Komplexe werden verschiedene Zeilen mehrfach angeordnet. Der Teil wird eingerahmt durch ein wiederum dreiteiliges Ritornell R, dem man einen gewissen volkstümlichen, fast pastoralen Charakter nicht absprechen kann.



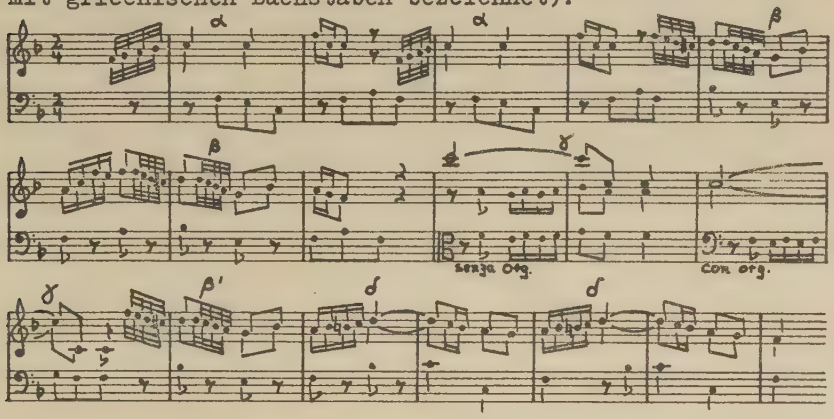
Teile dieses Ritornell-Themas werden zunächst je einmal von C und A übernommen und erscheinen auch später wieder in den Singstimmen. Bezeichnet man die verschiedenen Musikzeilen mit kleinen Buchstaben (a = α + β), Textzeilen entsprechend mit Großbuchstaben, so erhält man folgende Anlage:

Instr.	R	R	-β		xx	y	z	y	z		Mod.	R'	R'8		Kad	R
C		a		b		d		d		f	g	a	a°	fig--Kad		
A			a		c		e		e	f		a	a°	fig--Kad		
Textz.		B	B	BB	CD	E	E	E	E	BBBC	D	B	C	DEE-----		
Taktz.	6	4	4	4	4	2	2	2	2	6	6 1	4	4	12		6

Sämtliche hier benutzten Musikzeilen sind kurzthematig und in sich wiederum aufgegliedert. Koloraturen sind lediglich in der mit fig--Kad bezeichneten Schlußphase anzutreffen. Wie im Ritornell kann man auch in den übrigen Musikzeilen den Charakter der thematischen Erfindung als volkstümlich bezeichnen. Die häufige Verwendung von Terzparallelen, vor allem gegen Schluß des Teiles, unterstreicht diesen Eindruck.

Teil IV bringt eine ähnliche Besetzung wie Teil II, statt der Flöten sind jedoch Oboen, statt des Duetts C-A sind die Solostimmen C und T vorgesehen.
Die drei Textzeilen G, H und I, die in diesem Teil vertont

werden, sind auch hier zu einem Komplex zusammengefaßt, der zweimal erklingt, jedoch werden hier die Komplexe nicht dem Stimmenpaar zugewiesen, sondern jede Stimme trägt ihn einmal vor. Dadurch wird der Teil in zwei Zonen gegliedert, in deren erster der Tenor, in deren zweiter der Cantus solistische Funktionen übernimmt.
Auch hier finden wir wieder ein Ritornell vor (R), mit dem der Teil instrumentaliter begonnen wird, von dem bestimmte Elemente zwischen die beiden Solo-Zonen treten und andere den Teil beschließen. Auch während der Solo-Zonen rücken einzelne Elemente des Ritornells in die instrumentale Begleitung. Das Ritornell lautet (die Elemente sind wieder mit griechischen Buchstaben bezeichnet):



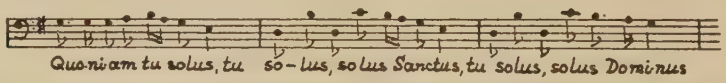
Dieses Ritornell-Thema stellt eine sehr auffällige Addition von 2-taktigen Gliedern dar, die bis auf das Element β' regelmäßig zweimal erklingen. In dem instrumentalen Zwischenspiel zwischen Zone 1 und 2 werden davon α, β' und δ je einmal, in dem Instrumentalabschluß die Folge γ γ β' + Kadenz verwendet.
Das Tenorsolo übernimmt α zweimal und führt dann seine Zeile G frei weiter. Ebenfalls frei, allerdings unter Beibehaltung des Prinzips der Paarigkeit der melodischen Elemente, sind die Zeilen H und I im Tenorsolo vertont.
Stärker ist der Anteil der Ritornell-Elemente beim Cantus-Solo über die gleichen Textzeilen. In den Streichern fin-

det sich folgende Anordnung der Elemente:

Str.	$\gamma\gamma$ —	$\alpha'\alpha'$ —	$\beta\beta$ — $\beta'\delta$	$\gamma\gamma\beta'$ + Kad
C.-Text	G	H	I	I_{Kad}

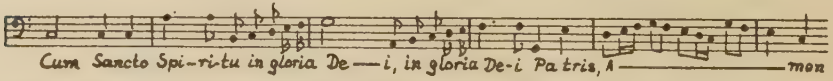
Auch hier folgen die freien Teile in den Instrumenten und die zu den Ritornell-Elementen gebildeten neuen Solo-Musikzeilen dem Prinzip der paarigen Wiederholung.

In Teil VI werden die Zeilen N, O und P vom Solo-Baß gesungen. Dieser wird von der etwas ungewöhnlichen Instrumentenkombination Violine 1, Trombone 1 und b. c. begleitet.
Wieder werden die Textzeilen zweimal im Zusammenhang vertont, hier aber ist wieder wie in Teil II zu erkennen, daß der Text "gerichtet" werden mußte, damit er dem musikalischen Ablauf gerecht würde:

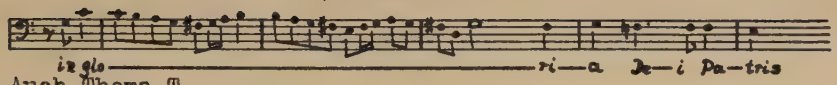


Wiederum geht dem Vokaleinsatz eine instrumentale Einleitung voraus, an der die beiden Oberstimmen Vl. 1 und Trb. 1 gleichberechtigt beteiligt sind. Einzelne Elemente werden - wie vorher beschrieben - von der Singstimme und den Instrumenten wieder aufgegriffen. Ein sehr kurzes instrumentales Zwischenspiel verwendet das erste Element der Einleitungsthematik, der Schluß des Teiles wird mit den Schlußelementen des Ritornells gebildet.

Als Teil VII folgt - die einzige größere polyphone Tuttipartie - eine Fuge, die ähnlich wie die Abschlußfuge des Kyrie strukturiert ist. In einer ersten Exposition wird ein erstes Thema T_1



eine sequenzierende, figurative, syllabisch unterlegte Bildung mit charakteristischen Septsprüngen fünfmal bei linear aufsteigender Einsatzfolge durch alle Stimmen geführt und als Kontrapunkt ein K_1 verwendet:



Auch Thema T_2

wird zunächst einmal allein durchgeführt, desgleichen ein Kurzthema über "Amen" (t genannt). T_2 hat eine gewisse Verwandtschaft zu dem Kontrapunkt K_1. In einer Abschlußzone erscheinen alle drei Themen in einem kontrapunktisch dichten Stimmgewebe. Die Fuge zeigt folgende Anlage:

C				T_1		K_1			T_2			t			T_1		T_2	t T_1
A			T_1	K_1	t				T_2		t	t	t		T_2	T_1	T_2	t
T		T_1	K_1		t	T_2				T_2	t	t		T_2	t	t	T_1	
B	T_1	K_1			T_1		T_2		T_2			t	T_1			t t	T_2	T_1

In ähnlicher Weise wie im Gloria ist auch im Credo eine Aufgliederung in Teile entsprechend einer Zusammenfassung bestimmter Textzeilen zu Großkomplexen vorgenommen. Während aber in den Gloriasätzen der solennis-Messen eine bestimmte Regelmäßigkeit festzustellen war, wird in den Credosätzen die Aufteilung sehr verschieden gehandhabt. Lediglich an einer Stelle wird in a l l e n solennis-Messen ein neuer Teil begonnen, nämlich mit der Zeile "Et resurrexit".

In der Messe Nr. 32 werden fünf Teile gebildet:

Teil I	T.	1-49	Patrem	C-dur	4/4	Zeile A - F
II		5o-64	Et incarnatus	c-moll	4/4	Zeile G
III		65-114	Crucifixus	Es-dur	4/4	Zeile H
IV		115-2o9	Et resurrexit	C-dur	4/4	Zeile I - Q
V		21o-249	Et vitam	C-dur	4/4	Zeile R

In anderen Messen beginnen weitere neue Teile mit den Zeilen "Et in unum", "Deum de Deo", "Qui propter nos" und "Et in Spiritum Sanctum".

Neben der Varianz der Teilbildung besteht ein weiterer Gegensatz zwischen Gloria- und Credosätzen. Während im Glo-

ria die einzelnen Teile und damit die Zeilen in fast allgemeingültiger Weise entweder dem Solo oder dem Tutti vorbehalten waren und solistische und chorische Teile regelmäßig miteinander abwechselten, ist hier eine solche Regelmäßigkeit nicht festzustellen.
Die Statistik gibt für folgende Zeilen vorwiegend solistische Behandlung an:

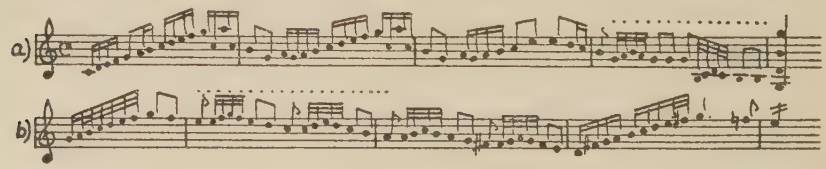
B, C, D, L, M, P, Q,

in der Messe Nr. 32 sind solistisch vertont:

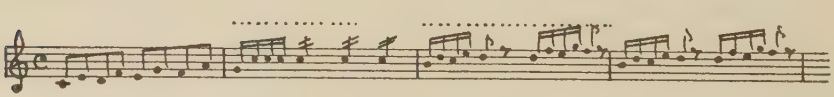
A_2, B, C, H, M, O, P, Q.

Das bedeutet, daß nur ein einziger Teil, der dritte, in seiner Ganzheit solistisch - hier für Baß-Solo - besetzt ist. In allen anderen Teilen wechseln Solo und Tutti ab, die Solo-Partien sind für das Solisten-Ensemble geschrieben.

Der Hauptanteil der Textzeilen entfällt auf die Teile I und IV. Hier wird der Text in jener bereits früher beschriebenen Art der homophon-deklamatorischen Art vorgetragen. Allerdings ist hier jeder Teil durch charakteristische thematische Bildungen in den Instrumenten überbaut, die den ganzen Teil durchziehen und so die verschiedenen Textzeilen zu einem Großkomplex binden.
In Teil I lauten diese a) und b)

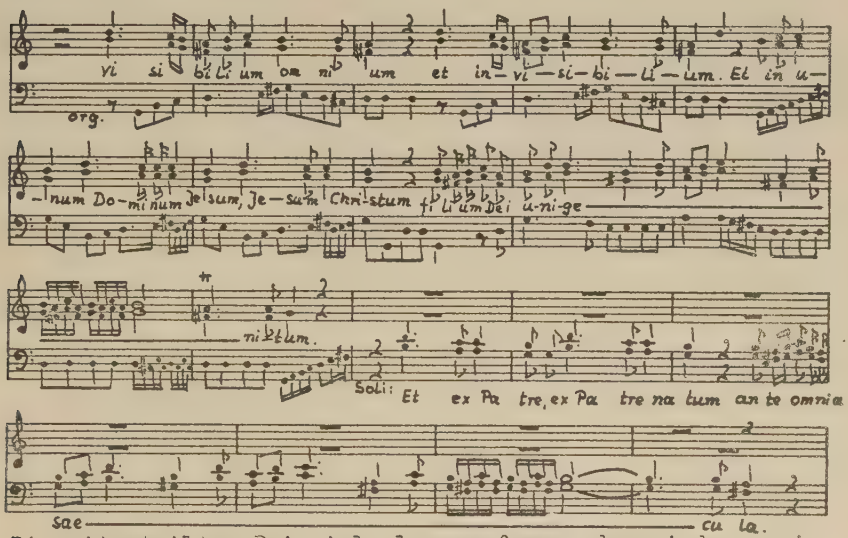


in Teil IV:



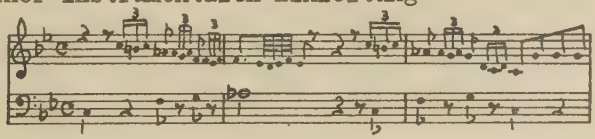
Diese Zeilen treten in ihrer Ganzheit und auch nur in Teilen auf, vor allem die durch ... gekennzeichneten Stellen werden häufig eingestreut.
Der Vokalsatz bevorzugt einfache harmonische Kadenzen von T - D - T, dazu werden hier in besonders auffälliger Menge

Sequenzen eingearbeitet, deren Stufenfortschreitungen durch obengenannte instrumentalen Zeilen unterstrichen werden.
Die eingefügten Solopartien bevorzugen wieder paarige Zeilenbildungen sowohl in der "elementaren" Themenstruktur wie in der Übernahme eines Themas auf zwei einander folgende Textzeilen wie auch in der paarigen Stimmgruppenbildung. So folgt der solistischen Partie für C-A eine solche für T-B:



Die mitgeteilten Beispiele lassen ferner den wiederum einfachen und etwas volkstümlichen Charakter der musikalischen Erfindung erkennen.

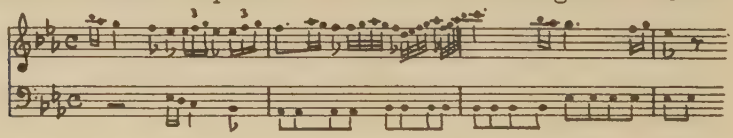
Der Teil II enthält lediglich die Zeile "Et incarnatus est". Hier ist die zweite für Eberlin typische Art zu erkennen (neben der in der Messe Nr. 8 beschriebenen), mit der er die Incarnationszeile vertont.
Nach einer instrumentalen Einleitung



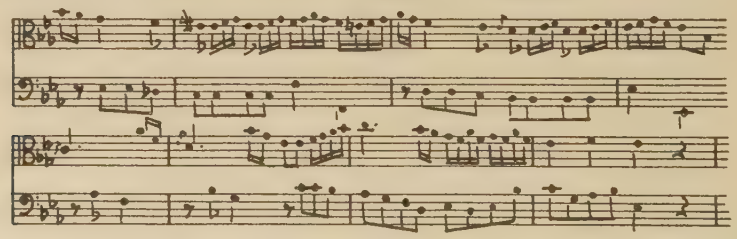
singt der Chor homophon "Et incarnatus est" (G_1). Dieser

akkordische Vortrag wird durch eine Fermate abgefangen. Zu der Wiederholung der Instrumental-Zeile singt ein Solo-Duo (hier C-A) "de Spiritu Sancto" (G_2). Das "ex Maria Virgine" erklingt nur noch in einer Solostimme (hier C), und "et homo factus est" wird in längeren Notenwerten erst in einer Stimme, dann polyphon im Ensemble vorgetragen. Meist erhalten so angelegte Teile eine langsame Tempobezeichnung (hier "Adagio").

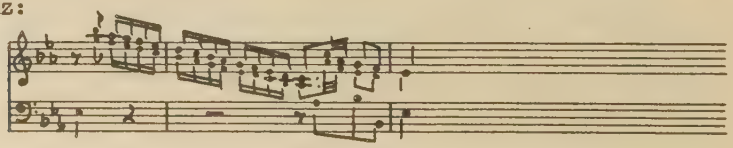
Im einzigen rein solistischen Teil III wird dem Solo-Baß die Zeile H "Crucifixus" übertragen. In allen solistischen Vertonungen dieser Zeile in einer solennis-Messe ist der Baß beteiligt. Begleitende Instrumente sind in der Messe Nr. 32: Vl. 1 und 2, Trb. 1 und b. c. Die Zeile wird dreimal vorgetragen, jedoch ist der effektive Wortlaut der Zeile durch Wortwiederholungen jedes Mal ein anderer. Dem Vokalsatz geht ein instrumentales Vorspiel voran, dessen "Elemente" - wie gewohnt - später wieder verwendet werden. Zunächst spielen die Streicher folgende Zeile:



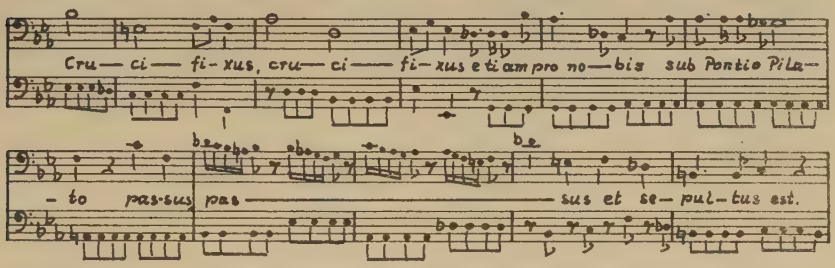
Sie wird - variiert und sequenzierend mit abschließender Kadenz erweitert - von der Posaune wiederholt:



Die Streicher beenden das Vorspiel mit einer zweiten Kadenz:



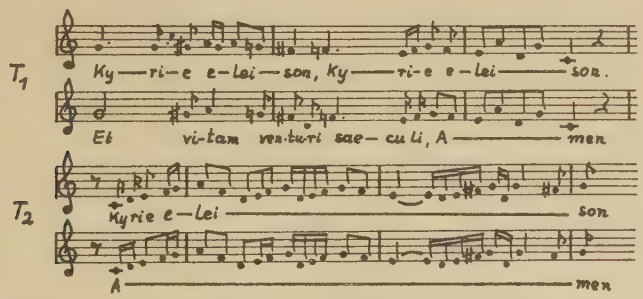
Der nun folgende Vokalsatz ist völlig frei gebildet, während die begleitenden Instrumente zuweilen Elemente der Einleitung verwenden. Die Vokalzeilen sind bestimmt durch kleinzellige Wiederholungen und Sequenzen und vertonen die Textzeile bis auf die "passus"-Melismen syllabisch, z. B.



Der Schlußteil ist bereits bekannt: Er verwendet zur Vertonung der Zeilen R und S ("Et vitam venturi saeculi - Amen") die Schlußfuge des Kyrie. Derartige Übernahmen aus anderen Sätzen sind in den solennis-Messen sehr selten. Außer dem hier genannten Austausch wird im Schluß des Credo der Messe Nr. 51 das "Cum Sancto Spiritu" des Gloria übernommen. Die gleiche Messe benutzt als Dona das Kyrie. Die durch die Veränderung der Wortakzentfolge

Kyrie eleison - Kyrie eleison
Et vitam venturi saeculi, Amen

notwendige Veränderung der Musikzeilen hat folgendes Ergebnis:



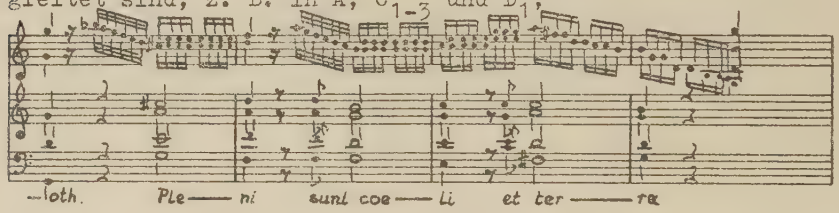
Im Aufbau der Fuge ergeben sich keine Änderungen.

3. Sanctus und Benedictus.

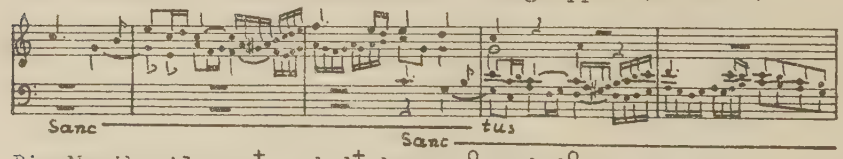
In mehreren solennis-Messen ist auch der Sanctussatz mehrteilig. So werden "Pleni sunt coeli" (in der Messe Nr. 33 "Domine Deus") und "Osanna" verschiedentlich als eigene Teile komponiert. In der Messe Nr. 32 jedoch sind die vier Sanctus-Textzeilen im Zusammenhang in der normalen Reihenfolge teils in homophonem, teils in polyphonem Tutti-Satz vertont. Das Sanctus hat folgende Anlage:

Instr.		x	x	a		x	x		y	y	y	c	x	x	x		
			x	a			x		y	y	y	c		x	x		
C	A			a^+		a_n	A	b	C_1	C_2	C_3	c_4		D_1	D_1	d^+	d^+
A	A			a^o		a_n	A	b	C_1	C_2	C_3	c_4		D_1	D_1	d^o	d^o
T	A				a^+		A	b	C_1	C_2	C_3	c_4		D_1	D_1	d^+	d^+
B	A				a^o		A	b	C_1	C_2	C_3	c_4		D_1	D_1	d^o	d^o

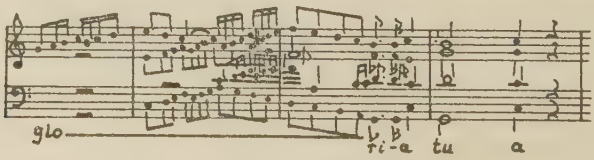
Eberlin arbeitet hier also einerseits mit homophon-deklamatorischen Blöcken, die von instrumentalen Einwürfen begleitet sind, z. B. in A, C_{1-3} und D_1,



zum anderen mit alternierenden Stimmgruppen (a und d):

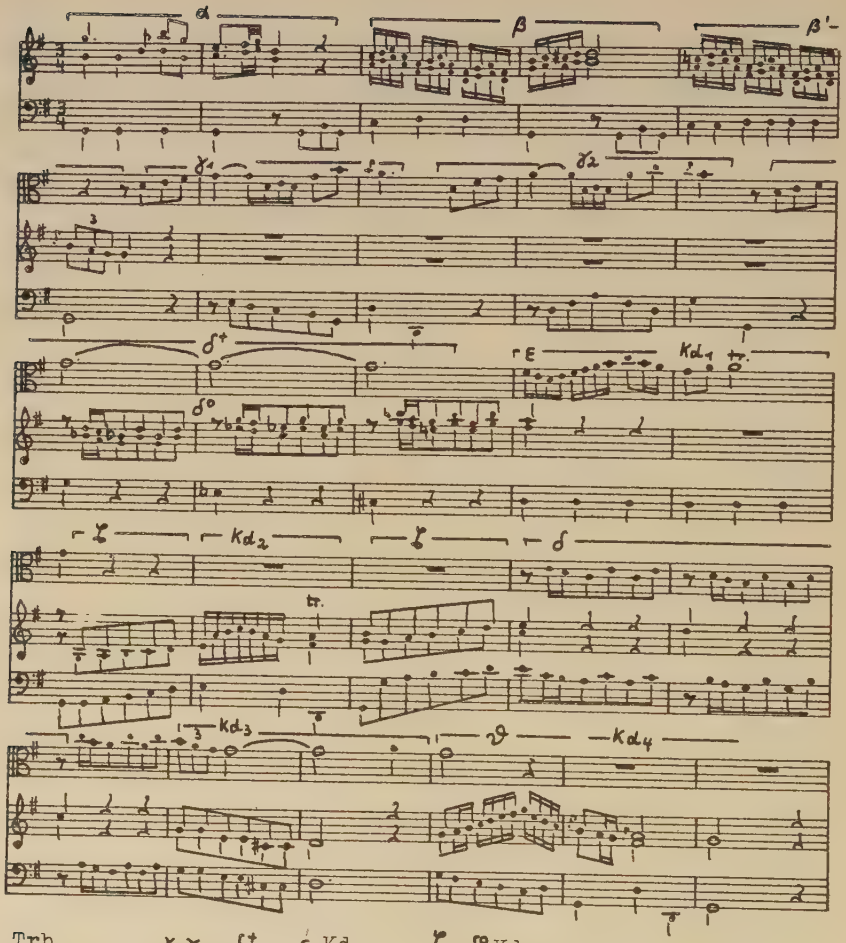


Die Musikzeilen a^+ und d^+ bzw. a^o und d^o sind gleich. Auch andere bereits früher erwähnte Techniken findet man hier wieder angewandt, z. B. die Parallelführung im Terzabstand bei polyphonierenden, "imitierenden" Einsätzen:



Das Benedictus der Messe Nr. 32 komponierte Eberlin als groß angelegten Soloteil für Alt, 2 Violinen, 1 Trombone und b. c., der anschließende "Osanna"-Teil wird auch hier - wie bereits bei anderen Messen beschrieben - "ut supra" gesungen, d. h. aus dem Sanctus übernommen. Beide Praktiken, sowohl die Solo-Besetzung des Benedictus wie die "ut supra"-Übernahme des "Osanna", stellen in den solennis-Messen die Regel dar. Lediglich die Messe Nr. 28 sieht für das Benedictus das Tutti vor, während in den Messen Nr. 28 (dazu siehe unten S. 254) und Nr. 33 für das "Osanna" neue Teile komponiert wurden.

Der Benedictusteil besteht in der Messe Nr. 32 aus zwei Zonen, in jeder von ihnen wird die Textzeile einmal vorgetragen. Dem Vokaleinsatz geht eine instrumentale Einleitung voraus, von der bestimmte Elemente zwischen den beiden Zonen und am Schluß wiederkehren.
In dieser Einleitung kann man drei "Bögen" unterscheiden. Der erste besteht aus den beiden je zweitaktigen Elementen α und β, von denen β zweimal gebracht wird. An diese 6-taktige Bildung schließt sich der zweite Bogen an, der 11 Takte umfaßt: γ_1(2 T.), γ_2(2 T.), δ(3 T.) mit den beiden Kadenzen εKd_1 in der Trombone und ζKd_2 in den Streichern. Das Element δ mit ζ als neuem Initium wird in einem dritten Bogen noch einmal wiederholt - dieses Mal in umgekehrter Stimmlage - und beendet von einer Kadenz Kd_3. Eine Bildung ϑKd_4 schließt die Einleitung ab.
Das nun folgende Alt-Solo beginnt zwar mit der Übernahme von α, fährt aber dann frei weiter fort, wobei die Koloratur über <u>Do</u>/mini (k_{1-8}) sowohl in Zone 1 als auch 2 durch paariges Wiederholen (W) und Sequenzieren (S) von kleinzelligen Elementen gebildet wird. Überbaut werden die Solozeilen außer durch colla-parte-Spiel und Terz- und Sextparallel-Führungen durch Einstreuungen von δ. Zwischen den Zonen steht die Folge $\alpha\beta\gamma_1\gamma_2$, der Abschluß des Teiles wird mit ζKd_2, $\zeta\delta$, Kd_3 und ϑKd_4 gebildet.
Es folgt der Wortlaut der Einleitung und das Strukturschema des Benedictus-Teiles:



Trb. γ1γ2 δ+ ε Kd1 ζ δ° Kd3
Str. α β β' δ° ζ Kd2 ζ δ+ Kd3 ϑ Kd4
A

Trb. k1 k1 k2 k2 k2 k3 k3 k4 k4
Str. α β β' δ° δ° δ+ α β γ1 γ2
A a1/ a/1 a'/1 k1 k1 k2 k2 k2 k3 k3 k4 k4 k5
W S W W

Trb. k7 k7 ζ δ° Kd3
Str. δ° Kd3 ζ Kd2 ζ δ+ Kd3 ϑ Kd4
A a2 k6 k6 k6 ⟶ k7 k7 k8
S S

4. Agnus Dei und Dona

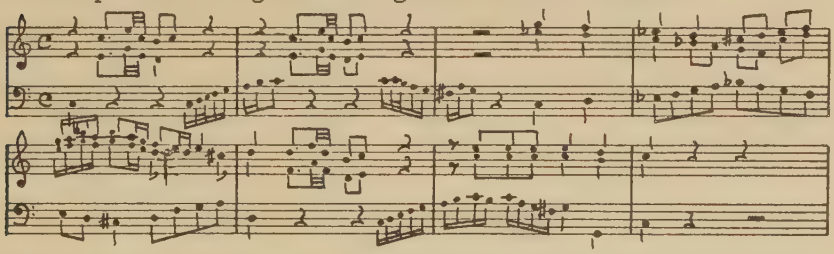
Selbstverständlich ist auch hier wieder das "Dona" von den übrigen Zeilen des Agnus Dei getrennt vertont. Diese Abtrennung ist allerdings nicht so stark etwa wie zwischen Sanctus und Benedictus, wo auch die aufführungspraktischen Bedingungen der liturgischen Zeit - vor und nach der Wandlung - eine größere Trennung forderten.

Der Agnussatz ist hier - wie bereits bei anderen Messen beschrieben - durch die Textzeilenanordnung AB-AB-A bestimmt. Die Anlage ist hier:

A	C.-Solo	B	Tutti
A	A.-Solo	B	Tutti
A	Tutti		

Neben der Ähnlichkeit in der Besetzung zeigen die beiden ersten AB-Komplexe auch melodische Verwandtschaft. Das dritte A dagegen ist völlig neu gebildet.

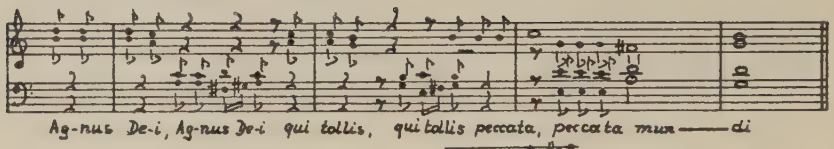
Eine Instrumentalzeile leitet den Satz ein. Sie besteht aus einem zweimaligen Kopf α, einer durch eine Kadenz abgeschlossenen Fortspinnung β und einem nochmaligen Zitat des Kopfes mit sogleich folgender zweiter Kadenz.



Das C.-Solo übernimmt den Kopf der Einleitung, fährt aber dann frei weiter fort. Das A.-Solo im zweiten Komplex ist in gleicher Weise gebildet. Die beiden Tutti-Partien mit der Textzeile B benutzen als Oberstimme die Fortspinnung β. Sie unterscheiden sich von einander lediglich in der harmonischen Position. Der erste Tuttiblock steht auf der V., der zweite auf der VI. Stufe, also in g und a, ansonsten sind die beiden Zeilen gleich.

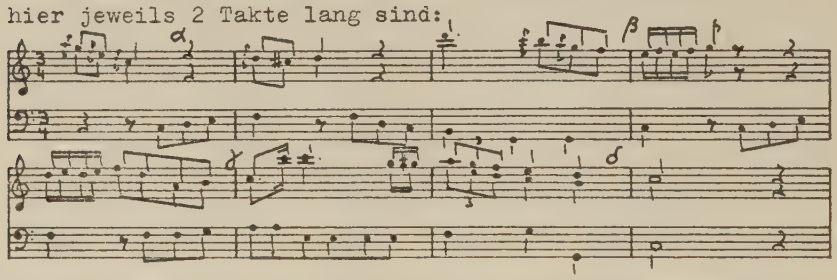
Die dritte A-Zeile ist im alternierenden Wechsel der Ober-

und Unterstimmen vertont:



Im b. c. wird dazu die Figur aus α eingestreut.

Auch zu Beginn des Donasatzes steht eine Instrumentaleinleitung. Sie besteht wieder aus einzelnen Elementen, die hier jeweils 2 Takte lang sind:



Während man jedoch bei früheren Gelegenheiten sagen konnte, daß die Elemente in dem auf die Einleitung folgenden Vokalsatz und in der diesen Vokalsatz überbauenden instrumentalen Begleitung wieder verwendet wurden und daß vor allem bestimmte Elemente in Zwischen- und Nachspielen in der ursprünglichen Reihenfolge wiederkehrten, so wird hier etwas anders verfahren. Der Satz zeigt folgenden Aufbau:

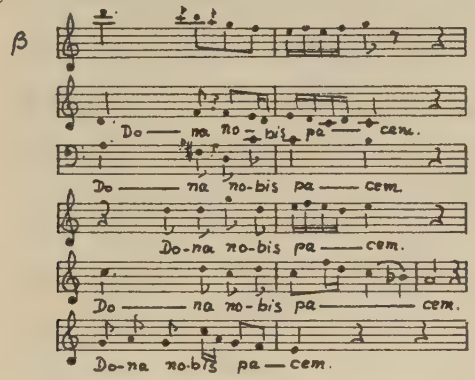
Instr.	α	β	γ	δ												
C									a_3				a_3	a_{3u}		a_v
A					a/	a_1	a_1						a_3	a_{3u}		a_v
T											a/	a_3			a_{3fsp}	a_v
B								a/	a_2		a/	a_3			a_{3fsp}	a_v

Instr.	α			β																		
C		a_4							a_5	-	-	-	-	a_v	a_v	a_5					A	A
A		a_4							a_5	-	-	-	-		a_v	a_5					A	A
T			a_x	a_x				a_5						a_v	a_v		a_5	-	-	-	-	A A
B			a_y	a_x				a_5						a_v	a_v		a_5	-	-	-	-	A A

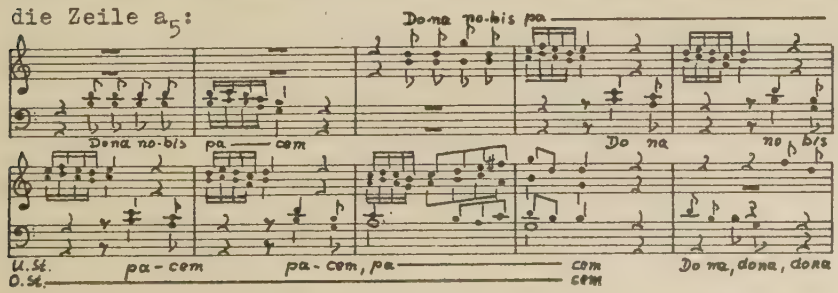
Lediglich in dem kleinen Zwischenspiel von 6 Takten also

tritt die Folge der beiden Anfangselemente $\alpha\beta$, verlängert um den zweiten Teil des β ($\beta/$), noch einmal auf. Durch dieses Zwischenspiel wird der Satz in zwei Zonen gegliedert. Die erste Zone ist bis auf den Schluß ($a_4/a_x/a_y$) dem Solo vorbehalten, in der zweiten Zone wirkt wieder das Tutti mit.

An Stelle eines wörtlichen Zitates der Einleitungselemente in den Solo- und Chorpartien dieses Satzes wird hier eine bei Eberlin verhältnismäßig selten anzutreffende Technik angewandt. Der r h y t h m i s c h e Verlauf der Elemente, vor allem von β und γ, wird für die Bildung neuer Themen benutzt. Die m e l o d i s c h e Führung dieser neuen Themen lehnt sich zunächst eng an die der Elemente an, entfernt sich aber im Verlauf der Komposition immer weiter in Richtung auf eine einfache deklamatorische Homophonie hin:



Auch in diesem Satz ist wieder die bereits oben beschriebene Neigung zu gruppenhaftem Anordnen der Stimmen und zur korrespondierenden Anlage der Gruppen zu erkennen, vor allem in der zweiten Zone wird sie deutlich in dem zweimaligen Komplex (Stimmen bei der Wiederholung vertauscht) über die Zeile a_5:



In der ersten Zone (Solo) sind von den Instrumenten nur Streicher und b. c. beteiligt. Sie vollführen zum Teil freie Bewegungen, die wie die Solo-Zeilen den Elementen nachgebildet sind, zum Teil spielen sie colla-parte oder in Terz- und Sext-Parallelen. In der zweiten Zone geht das instrumentale Spiel völlig in eine colla-parte-Begleitung über.

5. Vergleich der beiden Fassungen der Messe Nr. 28

Wie aus dem Quellenbericht bereits ersichtlich ist, wird die Messe Nr. 28 in zwei Fassungen überliefert. Eine Gegenüberstellung dieser beiden Fassungen läßt folgende bemerkenswerten Unterschiede erkennen:

Nr.:	28 a		28 b
Fundort:	A Sd, F.-Kat. Nr. 28		A KR, Sign. B, 23, 428
Besetzung:	4 voc., 2 Vl., Vla., 2 Cl., 2 Tr., (3 Trb.), Timp., Vln., Org.		4 voc., 2 Vl., Vla., 2 Cl. al piac., (3 Trb.), Timp., Vln., Org.
Tonart:	C-dur		D-dur
Taktzahlen:	Kyrie	77 T.	13o T.
	Gloria	225 T.	242 T.
	Credo	17o T.	157 T.
	Sanctus	49 T.	49 T.
	Benedictus	6o T.	36 T.
	Agnus	38 T.	38 T.
	Dona	57 T.	57 T.

Die verschieden hohen Taktzahlen deuten auf erhebliche Unterschiede in der Satzanlage hin. In der Tat sind in vier der sieben Sätze Umstellungen und Neukompositionen vorgenommen worden.

Das Kyrie der Salzburger Fassung besteht aus drei Teilen:

1) Kyrie, Grave, 4/4, 6 Takte
2) Christe, o. Tempo, 3/4, 38 Takte
3) Kyrie, Vivace 4/4, 33 Takte.

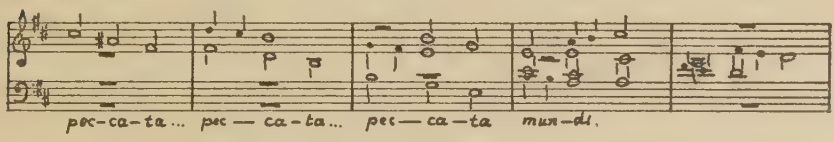
Die Fassung in Kremsmünster bringt diese Teile in der Folge 1) - 3) - 2) und fügt eine Schlußfuge 4) Kyrie, Allegro assai, 4/4, 52 Takte an. Diese Kyriefuge ist aber die umtextierte wörtliche Übernahme des "Osanna" des Benedictussatzes in der Salzburger Fassung. Das Thema dieser Fuge wird auch in beiden Fassungen im Dona benutzt, dort aber mit anderen Kontrapunkten verarbeitet. Die Fassung 28 b sieht ferner zwischen Takt 22 und 23 der Fassung 28 a des Kyrie 3) einen eingeschobenen Takt (zweimaliges "eleison") vor.

Den nächsten Unterschied in der Satzanlage weisen die beiden Fassungen im Gloria auf. Das Gloria besteht in 28 a und 28 b aus 7 Teilen. Von den Änderungen betroffen werden die Teile I und IV:

Teil I:	Et in terra	32 T., 4/4,	44 T., 4/4,
Teil IV:	Qui tollis	24 T., 3/2,	29 T., 3/2.

In Teil I besteht folgender Unterschied:
Die 32 Takte in der Fassung 28 a enden mit einem instrumentalen Nachspiel, das die zur Textzeile B gehörige Musikzeile b zum Thema hat. Im Anschluß daran wird in der Fassung 28 b eine Zone hinzugefügt, in der noch einmal die Zeilen B, D und E vertont werden, dieses Mal in einem polyphonen Satz a capella. Unbegleitete Vokalpartien sind aber in Eberlins "Missae concertatae" höchst selten, ein Gesang a capella über 12 Takte ist sonst nicht wieder zu finden.

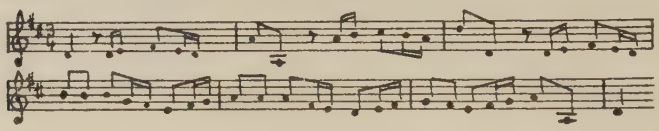
In Teil IV wird in der b-Fassung nach 7 Takten ("qui tollis peccata mundi") ein 5 Takte langes Fugato über "peccata mundi" eingeschoben, das in dem sonst ganz homophonen Teil die einzige polyphone Zone ergibt:



Die Änderungen im Credo fallen in den Teil II "Crucifixus", der in der Fassung a 31 Takte 3/4, in b 18 Takte 4/4

umfaßt. Diese beiden Teile sind völlig verschieden, ohne Beziehungen untereinander oder zu anderen Sätzen oder Teilen dieser Messe.

Im Zusammenhang des Credosatzes sei eine Besonderheit erwähnt, die deutlich die Bemühungen des Musikers Eberlin zeigt, durch autonome musikalische Mittel den Ablauf eines Satzes bzw. eines Teiles glaubwürdig zu regeln. Eberlin läßt im Teil III des Credo dieser Messe - "Et resurrexit" - von Streicher, Trombonen und b. c. folgendes Thema durch den ganzen Teil ostinat wiederholen:



Dieses Thema wird je dreimal in D - h - A - fis - D, also in den Funktionen T^{+} - $T^{\neq o}$ - D^{+} - $D^{\neq o}$ - T^{+} unisono vorgetragen. Jede dieser Gruppen ist 3 x 6 Takte lang, zwischen die Gruppen wird beim Funktions-Wechsel ein Pausentakt eingeschoben.-

Während das Sanctus unverändert geblieben ist, sind die beiden Osannateile der Benedictus-Kompositionen wieder unterschiedlich. In der Fassung 28 a findet man die 52 Takte lange Fuge vor, die in 28 b den IV. Teil -4)- des Kyrie bildet. Auch in der Fassung b ist das "Osanna" fugiert gearbeitet. Dieser Teil ist 28 Takte lang und in folgender Weise angelegt:

Instr.	c.-p.	α^{α} c.-p.	
C	a_1 a_1 $a/_2$	a_3 a_1 a_{1par}	a_3 a_3 a_3
A	a_1 $a/_2$	a_3 a_1 a_3	a_3 a_{3par} a_1 a_{3u}
T		a_1 a_4 a_3 a_1	a_3 a_{1par}
B		a_1 a_3 a_3	a_3 a_3

Die letzten 1o Takte bzw. die fugierten Einsätze am T. 19, in obigem Diagramm durch ⟶ gekennzeichnet, finden sich in beiden Fassungen als "Osanna"-Abschluß des Sanctussatzes.

Zusammenfassung: Versucht man, zu diskutieren, welche der beiden Fassungen die ursprüngliche ist, so wird man sich wohl für die Salzburger Fassung entscheiden. Die Version, daß die Messe in Salzburg abgeschrieben wurde und nach Kremsmünster gebracht wurde, ist wahrscheinlicher als die umgekehrte Annahme. Der Weg der Änderungen würde dann folgendermaßen aussehen: Das "Osanna" des Benedictus wurde umtextiert und dem Kyrie als Schluß angehängt. Als Ersatz für das "Osanna" des Benedictus wurde der entsprechende Teil des Sanctus mit einem längeren polyphonen Anfang versehen.
Betrachtet man die Struktur der neuhinzugekommenen Partien und der Umgebung, in die sie hineingestellt wurden, so möchte man einige Einschübe als unorganisch bezeichnen, z. B. den a capella-Einschub "Laudamus" nach dem instrumentalen Abschluß und den polyphonen Einwurf "peccata mundi" im sonst homophonen "Qui tollis"-Teil. Auch entspricht der in der Fassung b hinzukomponierte Anfang der "Fuge" über "Osanna" (siehe obiges Diagramm) nicht der gewöhnlich bei Eberlin vorgefundenen Verhaltensweise, die lineare und äußerst regelmäßige Einsatzfolgen bevorzugt (siehe die Fugen des Kyrie und Gloria der Messe Nr. 32 u. a.).
Die Fassung b ist die umfangreichere. So erscheint ein Vermerk auf dem Titelblatt in Salzburg interessant, wenn er diese bereits kürzere Fassung als "zu lang" bezeichnet.

6. Die doppelchörige Messe Nr. 45

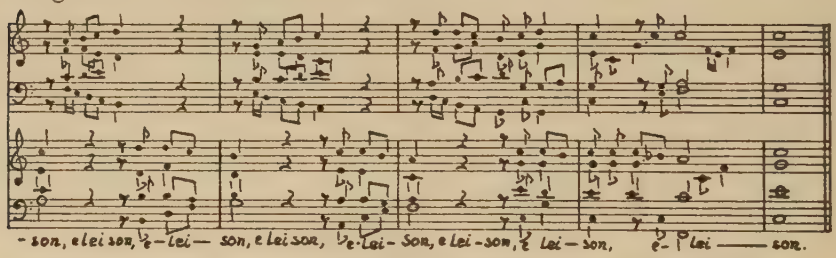
Kurz zu erwähnen wäre hier noch die "Missa a 2 Chori", Nr. 45. Die beiden Chöre dieser Messe sind völlig gleich besetzt mit:

4 voc., 2 Vl., Vla., 2 Cl., Timp. und Vln.,

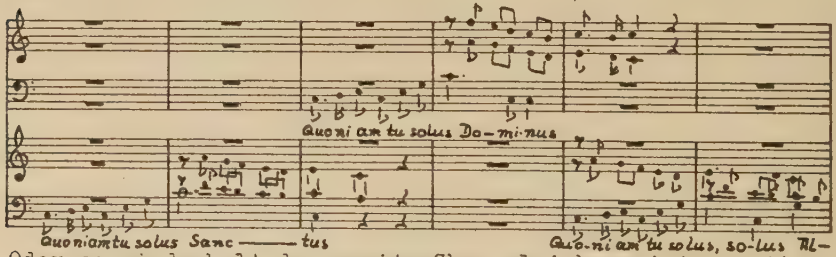
dazu kommt eine gemeinsame Orgel.
Die beiden Orchester spielen jeweils nur mit ihrem entsprechenden Chor bzw. den Solisten zusammen, d. h. Chor I wird hier nur von Orchester I, Chor II nur von Orchester II begleitet.

Beide Chöre stehen gleichwertig nebeneinander. Zwar wird gelegentlich jedem Chor die alleinige Darbietung einer Zeile oder einer Zone übertragen, aber auch diese Exklusivpartien sind gleichmäßig auf beide Chöre verteilt, z. B. übernimmt der Chor I das einzige größere Solo im Benedictus, während Chor II die große Fugenexposition des "Cum Sancto Spiritu" singt.

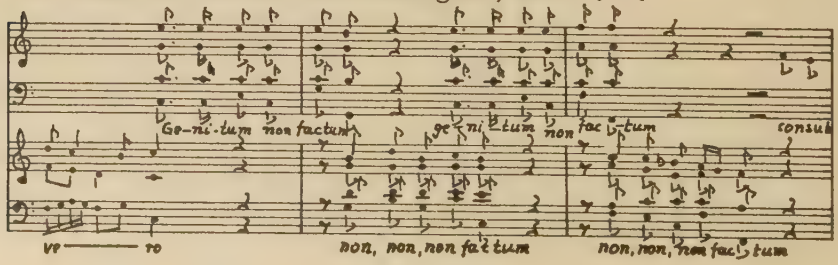
In der Regel wird das Prinzip des chorischen Alternierens und Respondierens bei gleichen Textzeilen in beiden Chören angewandt. Jeweils die Schlüsse solcher in echter Doppelchörigkeit vorgetragenen Zeilen erklingen in der Klangballung des Gesamtensembles:



Daneben finden sich Partien, in denen die erste Hälfte einer Zeile von einem Chor vorgetragen wird, die zweite Hälfte vom anderen, wie z. B.:



Oder es wiederholt der zweite Chor gleichsam interpretierend das vom ersten Chor Gesungene, wie z. B.:



7. Die Orgelsoli der Messe Nr. 5o

Auch die Messe Nr. 5o weist einige bemerkenswerte Besonderheiten auf. Sie sieht 5 Vokalstimmen, dazu 2 Vl., Vla., 2 Cl., Timp. und b. c. vor. Die beiden Cantus-Oberstimmen sind jedoch im Tutti meist unisono komponiert, lediglich in den Solopartien trennen sich die beiden Stimmen. Die beiden Soloteile "Laudamus" und "Et incarnatus" sind als Duette C. I - C. II angelegt. Der C. I hat jedoch dem C. II gegenüber ein gewisses Übergewicht durch mehrere alleinige Solopartien, so im "Et in Spiritum Sanctum" und vor allem im "Benedictus".

In den beiden Soloteilen "Et incarnatus" und "Benedictus" sieht der Komponist (oder ein späterer Bearbeiter?) die Mitwirkung einer konzertierenden Orgel vor. Es sind dies die einzigen Stellen in den Messen Eberlins, an denen die Orgel aus ihrer Rolle als bloßes Generalbaßinstrument heraustritt.
Auf Bl. 73 bzw. 75 des Convolutes ist für die Orgel die b. c.-Stimme dieser Teile notiert, als Bl. 76 ist der auf zwei Systemen ausgeschriebene konzertierende Part eingelegt. Entsprechend ist in der Stimme der Vl. 1 zu Beginn des "Et incarnatus" folgende Bemerkung zu finden: "Viol: Sol: Flaut: Tra: S: / Et Incarnatus Tacet." Unter den ersten Takten des "Et incarnatus" der Vla.-Stimme steht der Hinweis: "Flauto solo". Das Benedictus ist in der Stimme der Vl. 1 ohne Bemerkung notiert. In das erste Exemplar der Vl. 1-Stimme ist als Bl. 34 eingelegt:

Bl. 34 r.: Benedictus Flaut Travers. vel organo Solo.
Bl. 34 v.: Et incarnatus Flaut Travers. vel Violino Sol.

Danach ist - vermutlich nachträglich, da die entsprechenden Eintragungen später gemacht wurden - folgendes Arrangement vorgesehen:
Für das "Et incarnatus", das ursprünglich als Duett C. I - C. II mit einer konzertierenden Viola + b. c. besetzt war, wurde ein entsprechender Part für Traversflöte hinzukompo-

niert und die Violastimme oktaviert in die rechte Hand der konzertierenden Orgel gelegt.
Im Benedictus waren ursprünglich vorgesehen: C. I - Solo, Vl. 1 + b. c. Hier wurde eine neue Stimme hinzugefügt, die entweder von der rechten Hand der Orgel oder - zum Teil oktaviert - von der Flöte gespielt werden konnte.
Die beiden neukomponierten Stimmen laufen zu den ursprünglichen begleitenden Stimmen in Terz- und Sextparallelen oder figurieren Haltetöne skalisch aus.

8. Zusammenfassung.

Die an der Messe Nr. 32 aufgewiesenen Besonderheiten einer "Missa solennis" bei Johann Ernst Eberlin können in folgenden Punkten zusammengefaßt werden:

1. Die einzelnen Sätze sind wesentlich umfangreicher als die der Messen anderer Gruppen.
2. Die Besetzung ist sehr reichhaltig gewählt. Stets werden neben den Streichern, unter denen fast ständig eine Viola zu finden ist, und den Trombonen Clarini und Timpani besetzt. Daneben werden häufig 2 Trombae verwandt. In zwei Messen wirken dazu Holzbläser (Oboen bzw. Flöten) mit. Streicher und Holzbläser, gelegentlich auch eine Trombone und in einer Messe die Orgel erhalten solistische Funktionen in der Begleitung größerer Vokalsoli.
3. Mehrere Sätze werden in "Teile" aufgegliedert. In der Regel findet man folgende Unterteilung - die selteneren Teile in () - :
   Kyrie: (Grave-Kyrie //) Kyrie // Christe // Kyrie
   Gloria: (Gloria) Et in terra // Laudamus // Gratias // (Domine Deus //) Qui tollis // (Qui sedes // Suscipe //) Quoniam // Cum Sancto Spiritu
   Credo: (Credo) Patrem // Et incarnatus // Crucifixus // Et resurrexit (// Et vitam)
   Sanctus: Meist durchkomponiert, sonst: Sanctus //

Pleni // Osanna
Benedictus: Benedictus // Osanna
Agnus und Dona: stets durchkomponiert.

4. Fast alle Teile beginnen mit instrumentalen Einleitungen. Diese Einleitungen setzen sich aus "Elementen" zusammen, die ersten dieser Elemente werden jeweils vom folgenden Vokalsatz übernommen.
5. Auch in den solennis-Messen findet häufiger Wechsel von Solo und Tutti statt. Die Solo-Partien werden aber hier meist in anderer Weise als in den brevis-Messen behandelt. Bestimmte Textzeilen bzw. Teile des Gloria, Credo und Benedictus werden in längeren, arienähnlichen Solo-Kompositionen vertont. Auch sie werden durch instrumentale Vorspiele (s. unter 4) eingeleitet, die aus "Elementen" bestehen. Die Elemente werden von den Solozeilen übernommen, daneben treten sie an bestimmten Stellen des Teiles als Zwischenspiele zwischen zwei Zonen und beenden den Teil instrumentaliter (zum Teil als "da capo" bezeichnet). Die Solozeilen enthalten vielfach - vor allem im "Laudamus", "Domine Deus" und "Benedictus" ausgesprochene längere Koloraturen.
6. Die Tuttipartien sind meist in homophon-deklamatorischem Satz bei häufiger Wiederholung einzelner Zeilenteile komponiert, daneben stehen größere polyphone Zonen, wie Kyrie-, Gloria- und Credo-Schlußfugen und die Anfangsteile von Sanctus und zuweilen Kyrie.
7. Polytextur ist nur höchst selten angewandt.
8. Ausmaß, Besetzung und Anlage dieser Messen erweisen sie als Kompositionen zu besonderen Gelegenheiten und liturgischen Anlässen mit betont festlich-feierlichem Charakter. Einzelne Messentitel (Missa pro festis natalitiis, Missa in natale Domini nostri Jesu Christi) bestätigen dieses.

Die Messen der Gruppe B_3.

Bei der Einteilung der 58 Messen Eberlins in vier verschiedene Gruppen wurde die Gruppe B_3 mit den Messen

Nr. 11, 12, 18, 2o, 21, 23, 25, 26, 27, 3o, 39, 4o, 42, 44, 46, 47 und 49

bezeichnet als die Sammlung der Messen, die zwar in ihrer Anlage über die der "Missae breves" (B_1) hinausragen, die aber nicht die große Form der Vollgestalt einer "Missa solennis" (B_2) erreichen. In den einer solchen Mischgruppe zugehörigen Werken finden sich daher zum Teil jene Techniken und Verhaltensweisen wieder, die auch in den brevis-Messen als typisch angesehen werden konnten, wie die homophon-deklamatorische Behandlung fortlaufender, also nicht wiederholter Textzeilen, Polytextur, kleines Orchester u. a.

Andererseits wird hier auch jene "Teil"-Bildung und in einzelnen Fällen die großangelegte solistische Vertonung einer Zeile vorgefunden, die als ein wesentliches Merkmal einer solennis-Messe erkannt wurde.

Im Kyrie ist eine Abtrennung der Grave-Einleitung und eine solistische Vertonung (Solistenquartett) des "Christe" häufig.

Im Gloria ist meist eine Dreiteilung vorgenommen, wobei vielfach das "Cum Sancto Spiritu" einen eigenen Teil bildet, während die übrigen Einschnitte variieren.

Im Credo wird die Aufteilung in Patrem // Crucifixus // Et resurrexit bevorzugt.

Das "Benedictus" ist auch hier solistisch vertont, der "Osanna"-Teil vielfach "ut supra" übernommen.

Die solistischen Teile des "Domine Deus" in den Messen Nr. 4o und 47 und das "Quoniam" und "Et incarnatus" der Messe Nr. 47 sowie verschiedene Benedictus-Teile (Nr. 12a, 2o und 3o) sind als einzige in jener arienähnlichen Form vertont, ansonsten sind die Solo-Partien - wie in den brevis-Messen - dem Solistenquartett im Zeilenwechsel übertragen.

Auch in der Besetzung der Messen zeigt sich der Mischgruppencharakter von B_3. Während für einzelne Messen der Gruppe B_3 eine Tendenz zu der Reichhaltigkeit der solennis-Messen festzustellen ist, stehen andere Messen der einfachen Form der nur von 2 Violinen, colla-parte-Posaunen + b. c. begleiteten brevis-Messe näher.
Die Mehrzahl der Messen dieser Gruppe besetzt 2 Clarini, dazu meist auch Timpani. In vier Messen (Nr. 2o, 25, 26 und 46) sind auch 2 Trombae vorgesehen, in der Messe Nr. 2o allerdings nur auf dem Titelblatt, während die entsprechenden Stimmhefte fehlen. Die vier Messen dieser Gruppe (Nr. 18, 23, 39 und 42), in denen keine Bläser beteiligt sind, verfügen sämtlich über eine obligate Viola.

Interpretation

Drei individuelle Merkmale Eberlinscher Messenkompositionen, drei Charakteristika der Technik und Komponierweise Eberlins sollen zum Ausgangspunkt eines Versuches gemacht werden, Eberlin musikgeschichtlich einzuordnen: die Weise, in der Eberlin Melodien bzw. Musikzeilen bildet, wie er diese Zeilen im Ganzen des Abschnittes und des Satzes anordnet, wie er also den Satz organisiert, und wie er die am musikalischen Geschehen Beteiligten dazu auswählt, ihnen bestimmte Aufgaben zuweist.

Zwei Parameter des Melodischen sollen dabei untersucht und ausgewertet werden: die Infrastruktur des thematischen Materials und sein zeitlich-räumlicher Ablauf.

Wie in der Beschreibung der Messen mehrfach deutlich zu machen versucht wurde, sind zwei "Grundarten" der melodischen Erfindung zu erkennen. Einmal findet man die akkordisch-homophone Deklamationsweise, die ihre rhythmische Prägung und ihre Binnenstruktur eindeutig vom Wortakzent und dem Verlauf der Textzeile empfängt und die im melodischen Ablauf dem knappen Gesetz der Kadenz I - V - I mit nur geringen harmonischen Ausweitungen über Parallelen folgt. Dieser ersten Grundart folgt der größere Teil aller Tuttipartien. Auch die syllabisch den Text vertonenden Solozeilen, die vor allem in den brevis-Messen vorgefunden wurden, sind hierzu zu zählen, wenngleich diese Zeilen harmonisch weiträumiger gestaltet sind. Endlich zählen ebenfalls zu dieser Grundart die Themen der "Missae in Contrapuncto", die allerdings nicht homophon gesetzt sind, aber in der Weise ihrer Anpassung an die Textzeile dem hier genannten Prinzip folgen.
Zum zweiten ist jene Art der "elementaren" Musikzeile vertreten, die vor allem die großen, arienähnlichen Solopartien in den "Missae solennes" bestimmt. Hier, so konnte gezeigt werden, ist die thematische Erfindung in weitaus stärkerem Maße vom musikalisch Autonomen als von der Korrespondenz von Wort und Ton abhängig.

Diese elementare Thematik Eberlins folgt in den meisten Fällen dem überkommenen barocken Prinzip von

Kopf - Fortspinnung - Kadenz.

Allerdings macht sich hier, wie zu sehen war, bereits eine deutliche Tendenz geltend zu einer paarigen Wiederholung von Elementen, zu einer gradzahligen Anlage der Takte der Elemente wie des Ganzen bis hin zu einem Verfahren

2 + 2 + 2 + 2 = A - B - A - C,

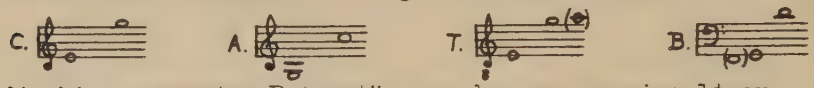
das dominierend wird in der musikgeschichtlich folgenden Zeit. Hier kann noch nicht die Rede sein von der (8-taktigen) Periode mit Vorder- und Nachsatz, aber es bildet sich das Verhältnis der Entsprechung heraus. Auch in der homophon-deklamatorischen "Grundart" und den in dieser Weise gesetzten Partien war des öfteren zu erkennen, daß bestimmte Bildungen x über einem Text X und Y gebracht wurden, daß also bei verschiedenen Textzeilen die Musikzeile wiederholt wurde.

Ein Ähnliches zeigt sich in der für Eberlin typischen Neigung, mit alternierenden Stimmgruppen zu arbeiten. Dem Prinzip der Venetianischen Mehrchörigkeit und des chorischen Konzertierens abgelauscht, zeigt auch diese Stimmgruppenbildung und -korrespondenz eine deutliche Neigung zum Paarigen. Das Verfahren, verschiedene Stimmen zu Gruppen zusammenzufassen und diese Gruppen miteinander wechseln zu lassen, ist mit Eberlin nicht neu. Eberlin läßt eine Vorliebe dafür erkennen, die Gruppen paarig zu wechseln, bei Gruppenwiederholungen paarig zu wiederholen, etwa - um es schematisch darzustellen - in folgender Weise:

A		C	B		C
B		D	A		D
	A	D		B	D
	B	D		A	D

Beide melodischen "Grundarten", so war festgestellt worden, sind von einer ganz spezifischen "Diktion" geprägt. Der einfache homophon-deklamatorische Satz verzichtet auf eine eigentliche Motivik, die Akkordfolge vollzieht die

Kadenzformel, die Oberstimme ist nur in ganz geringem Maße thematisch "definiert". Der Stimmumfang der einzelnen Chorstimmen überschreitet folgende Grenzen nicht:



(die hier genannten Extremtöne werden nur vereinzelt erreicht). In der Regel sind sowohl größere wie auch übermäßige und verminderte Intervalle und intrikate Rhythmen vermieden. Man kann also von einer gewissen "Einfachheit" des Satzes in diesen akkordisch-homophonen Partien sprechen, einer Einfachheit, die keine allzuhohen Anforderungen an die gesanglichen Fähigkeiten der Chorsänger stellt. Ähnliches gilt in gewissem Maße auch für die Solopartien, selbst für die Soloteile der "Missae solennes".
Bei der Darstellung der "Arien"-Ritornelle und der instrumentalen Einleitungen war auf ihren etwas volkstümlichen Ton hingewiesen worden. Die Themen, auf die sich dieser Hinweis stützt, sind meist kleinzellig gebaut und haben nur einen eng begrenzten Ambitus. Zu ihren häufigsten Bestandteilen zählen Dreiklangsbrechungen und kleine Schleiferfiguren als Durchgangs- oder Wechselnoten. Sie werden in vielen Fällen von Terz- oder Sextparallelen begleitet.

Bereits im Verlauf der Biographie Eberlins war auf das respektable kirchenmusikalische Werk Eberlins hingewiesen worden. Leopold Mozart schreibt über den Komponisten Johann Ernst Eberlin folgendes[1]:

> "...und wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Setzkunst verdienet, so ist es gewiß dieser Mann. Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt; und er setzet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Setzer diese oder jene beträchtliche Composition zu Stande gebracht hat. Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Componisten Scarlatti und Telemann an die Seite setzen..."

---

1) Leopold Mozart, Nachricht von..., a. a. O., S. 183 f.

Auffällig erscheint, daß Leopold Mozart mit besonderem Nachdruck auf die große Anzahl der von Eberlin "verfertigten" Kompositionen hinweist und ihn nur diesbezüglich mit anderen Musikern vergleicht. Ob diese etwas einseitige "Beurteilung" einen zu interpretierenden Grund hat, mag dahingestellt bleiben. Man darf jedenfalls in Eberlin noch jenen typischen Hofmusiker und Hofkapellmeister sehen, der als Musiker Bediensteter ist, aus dessen Amt die Verpflichtung zu häufiger Komposition folgt und der in seinen so zahlreichen Werken in Form und Umfang jenen Gegebenheiten und Möglichkeiten Rechnung trägt, die ihm sein Amt und die Fähigkeiten der ihm Unterstellten lassen.

Bei der Beschreibung polyphoner Strukturen in Eberlins Messen war immer wieder aufgefallen, wie verhältnismäßig einfach und einheitlich, fast schematisch diese Kompositionen gebaut waren. Die ständige Bevorzugung linearer Einsatzfolgen B - T - A - C - auch Folgen wie A-T-B-C und umgekehrt sind letztlich hierzu zu zählen - das starre Anordnen auf den Stufen I - V - I - V usw., die fast schulmeisterliche Durchführungstechnik, die peinliche Beachtung der "Gesetze" der Doppelfuge mit den Komplexen I. Thema - II. Thema - I. + II. Thema, schließlich auch die Betonung der Steigerung durch Hinzunahme der Clarinen und Timpani bei letzten Themeneinsätzen - das alles zeichnet ein Bild eines Musikers, der in der soliden Kenntnis der Kompositionsregeln und aus dem Wissen um das Gültige und Erprobte arbeitet und schreibt. Die Beherrschung kontrapunktischer Satzkünste zeigt sich vor allem auch in bestimmten Partien der "Missae in Contrapuncto", in denen Kanontechniken in verschiedensten Kombinationen angewandt werden. So zeigen z. B. in der Messe Nr. V das "Et in Spiritum" einen Canon in contrario, das "Benedictus" einen Canon concricans und das "Agnus Dei" einen Canon subdiapente et subdiapason.

Verschiedentlich konnte festgestellt werden, daß in diesen kontrapunktischen Partien für die Themensubstanz sequenzierende Bildungen bevorzugt wurden, wie denn überhaupt

die Sequenz zu einem der wichtigsten konstruktiven Prinzipien Eberlins zählt.

In diesem Zusammenhang ist das assoziative Element in der Themenbildung bei Eberlin zu erwähnen. Die immer wiederkehrenden tonmalerischen Figuren, wie die auf- und absteigende Bewegung in "resurrexit" und "ascendit" bzw. "descendit", die tiefe Lage aller Stimmen und das Ritardieren bei "mortuos" und "mortuorum", die großen Intervalle mit kreuzender Bewegung bei "Crucifixus" und die bereits erwähnte bevorzugte melismatische Behandlung gewisser Begriffe und Namen wie "gloria", "Jesu" und "Sanctus" sind - wie alle Autoren beschreiben - Allgemeingut der Zeit und werden von Eberlin ganz seiner Zeit und Umgebung entsprechend angewandt.

Zur Charakterisierung des Orchesters und der Aufgaben, die den einzelnen Instrumenten übertragen werden, kann zusammenfassend folgendes gesagt werden:
Den Kern des Orchesters bildet das Ensemble 2 Violinen, Violone und Orgel, das bisweilen durch eine Viola ergänzt wird. In den chorischen Tuttipartien der "Missae breves" und über weite Strecken des Tutti der "Missae solennes" werden diese Instrumente colla-parte geführt wie oben beschrieben. In den Solopartien der "Missae breves" stellt ihr Part eigentlich nur den ausgesetzten Generalbaß dar, eine spezielle "motivische Arbeit" fehlt hier. Der Part der Viola wechselt zwischen einer Unterstützung des Baßfundamentes durch Oktavierung und einer eigenen, jedoch lediglich harmonischen Zwecken dienenden Stimme. In den Soloteilen der "Missae solennes" treten aus der Reihe der Streicher Solokräfte heraus, ihre Stimmen sind bezeichnet z. B. mit "Violino I^{mo} Principale" u. ä. Diese Soloaufgaben fallen meist der Vl. 1 zu, aber auch die Vl. 2 und Vla. sind solistisch eingesetzt. Die Parte verlangen zum Teil Beträchtliches, für ihre Ausführung stand eine Reihe von guten Musikern zur Verfügung, wie Johann Paul Schorn, Niclas Meissner, Leopold Mozart, Ferdinand Seidl, Wenzel

Hebelt u. a. (Vgl. dazu die Hofkalender und Leopold Mozarts "Nachricht").

Neben den Streichern und der Orgel sind die Posaunen ebenfalls zum Stammorchester zu zählen. Ganz wenige Stellen ausgenommen, dienen die Posaunen lediglich zur Verstärkung des Tutti, spielen also colla-parte. In den solennis-Messen enthalten die Tro.-Stimmen daneben zuweilen einige auszuhaltende Akkorde. Einzig die Trombone 1 findet mehrere Male solistische Verwendung in arienähnlichen Teilen, stets in Verbindung mit 1 oder 2 solistischen Streichern. Für die Ausführung der hier nicht unbeträchtlichen Partie stand der Salzburger Domkapelle der viel gerühmte Thomas G s c h l a t t aus Stockerau in Niederoesterreich zur Verfügung, von dem Leopold Mozart schreibt[1]:

> "...Ist ein sehr großer Meister auf seinem Instrument, dem es sehr wenig gleich thun werden..."

In den größer angelegten Messen wird das Instrumentarium um 2 Clarini und Timpani erweitert. Diese Instrumente wirken ebenfalls jeweils nur in den Tuttipartien mit. Ihnen wie auch den in einigen "Missae solennes" hinzutretenden Trombe wird keine eigentliche Soloaufgabe zuteil. Lediglich in einigen Instrumentaleinleitungen wird den Clarini die Wiederholung einer in einer anderen Instrumentengruppe zuvor gebrachten Figur übertragen. Die Trombe, die stets im Altschlüssel notiert sind, blasen einzig die folgenden Töne und Intervalle:

also lediglich die unteren Töne der Naturtonreihe.

Die bekanntlich bei Eberlin nur selten besetzten Holzbläser verfügen nur in einigen Vokalsolo-Partien über eine selbständige Stimme, ansonsten ergänzen sie die Violinen. In einer dieser Messen wurden Flötensoli, wie berichtet, vermutlich nachträglich hinzukomponiert, wie auch (siehe

---

1) Leopold Mozart, Nachricht von..., a. a. O., S. 189.

Quellenbericht) für die Messen Nr. 25 und 36 in A KR später Holzbläserstimmen hinzugefügt wurden. Diese beiden letztgenannten Besetzungsänderungen sind nur klangintensivierender Natur, nicht Bereicherungen im Sinne einer echten neuen Stimme.

Man erkennt insgesamt ein Orchester, das vor allem in den kleiner angelegten Werken eindeutig dem Chor den Primat läßt und nur in den musikalisch reicheren solennis-Messen eine dem Chor gleichrangige Funktion erhält. Der Dispositions- und Farbencharakter sowohl der Solo- als auch der Tutti-Besetzung zeigt im Grunde jene barocke Trio-Formen mit und ohne Holzbläser. Sie erhalten an den Höhepunkten den strahlenden Glanz der hohen Bläser.

In Eberlin repräsentiert sich uns das ausgehende Zeitalter des Salzburger Barocks, und sein Schaffen führt unmittelbar bis an jenen genius loci Wolfgang Amadeus Mozart heran, der, indem er die Werke Eberlins spartierte und abschrieb, dessen Können und Werk ehrte. Das Maß freilich der für verschiedene Werke Mozarts angenommenen stilistischen und strukturellen Abhängigkeiten und Verwandtschaft von Eberlin - z. B. Einstein[1] für K.-V. 77, 9o, 93, 115, 116, 125; vgl. auch W. Kurthen[2] - wird man noch prüfen bzw. interpretieren müssen.

---

1) A. Einstein (Bearb.) in: Köchel-Verzeichnis, a. a. O.
2) Wilhelm Kurthen: Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken, in: ZfMw III, Leipzig 192o, S. 194 ff. und 337 ff.

Literaturverzeichnis.

Abert, Hermann - Jahn, Otto: W. A. Mozart, 7. Aufl., Leipzig 1955 (erster Teil) und 1956 (zweiter Teil).

Auerbach, Johanna-Maria: Die Messen des Francesco Durante, Phil. Diss. (masch.) München 1954.

Augsburger Mozartbuch, Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben Bd. 55/56, Augsburg 1942-43.

Barth, Willi: Die Meßkompositionen Franz Xaver Richters, Phil. Diss. (masch.) München 1953.

Beyer, Friedrich: Über den Gebrauch der Instrumente in den Kirchen- und Instrumentalwerken W. A. Mozarts, in: StMw XIV, Wien 1927, S. 33 ff.

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise, übersetzt von Chr. D. Ebeling und J. J. C. Bode, 3 Teile, Hamburg 1772-73, Faks.-ND Kassel 1959.

Cuvay, Maria: Beiträge zur Lebensgeschichte des Salzburger Hofkapellmeisters Johann Ernst Eberlin, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 95. Jg., Salzburg 1955, S. 179 ff.

Dimpfl, Alois Augustin: Die Pastoralmesse, Diss. Erlangen 1945.

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig 1899 ff.

Encyclopédie de la Musique, hrsg. von François Michel in Zusammenarbeit mit François Lesure und Vladimir Fedorov, Paris 1958 ff.

Fellerer, Karl Gustav: Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jh. und die altklassische Polyphonie, in ZfMw XI, Leipzig 1928, S. 354 ff.

Fellerer, Karl Gustav: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jh., Augsburg 1929.

Fellerer, Karl Gustav: Palestrina, Regensburg 1930.

Fellerer, Karl Gustav: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Düsseldorf 1938, ^{2}1949.

Fellerer, Karl Gustav und Schroeder, Felix: Vorwort zu Band I/2/2 der Neuen Mozart-Gesamtausgabe (Vespern und Vesperpsalmen), Kassel-Basel-London -New York 1959.

Fischer, Friedrich Johann: Das Salzburger Theater vom Barock zum Rokoko, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 95. Vereinsjahr, Salzburg 1955, S. 141 ff.

Fischer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: StMw III, Leipzig-Wien 1915, S. 24 ff.

Fux, Johann Joseph: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition, deutsch von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742.

Griesbacher, Peter: Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, 3 Bdd., Regensburg 1912-13.

Haas, Robert: Überlins Schuldramen und Oratorien, in: StMw VIII, Wien 1921, S. 9 ff.

Hammerle, R. J.: Chronik des Gesangs und der Musik in Salzburg, Salzburg 1874.

Hartmann, Chr.: Ortsgeschichte der Marktgemeinde Jettingen, o. O. 1953.

Jungmann, Josef Andreas: Missarum sollemnia, 2 Bdd., Freiburg ^{4}1958.

Kellner, Altmann: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel 1956.

Klafsky, Anton M.: Michael Haydn als Kirchenkomponist, in: StMw III, Leipzig-Wien 1915, S. 5 ff.

Köchel, Ludwig Ritter von: Johann Joseph Fux, Wien 1872.

Köchel, Ludwig Ritter von: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, 3. Aufl. in der Bearbeitung von Alfred Einstein, Leipzig 1937.

Kosch, Franz: Florian Leopold Gassmann als Kirchenkomponist, in: StMw XIV, Wien 1927, S. 213 ff.

Kurthen, Wilhelm: Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken, in: ZfMw III, Leipzig 192o, S. 194 ff und 337 ff.

Kutscher, Artur: Vom Salzburger Barocktheater zu den Festspielen, Düsseldorf 1939.

Layer, Adolf: Johann Ernst Eberlin, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 6, München 1958, S. 388 ff.

Lemacher, Heinrich und Fellerer, Karl Gustav: Handbuch der katholischen Kirchenmusik, Essen 1949.

Löhle, Franz Xaver: Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang, Bd. II/2/2, München 1832.

Martin, Franz: Hundert Salzburger Familien, Salzburg 1946.

Mozart, Leopold: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahre 1757, in: Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg, III. Band. Drittes Stück, Berlin 1757.

Musik in Geschichte und Gegenwart, Die: Artikel "Eberlin, Johann Ernst" (Robert Haas), Bd. 3, Sp. 1o57 ff. und "Messe, E. Mehrstimmige Messe. II. Von 16oo bis zur Gegenwart" (Walter Senn), Bd. 9, Sp. 183 ff., Kassel-Basel-London-New York 1949 ff.

Müller, Walther: Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist, in: PIMG, Beihefte, 2. Folge, Heft 9, Leipzig 1911.

Nützlader, Rudolph: Salieri als Kirchenmusiker, in: StMw XIV, Wien 1927, S. 16o ff.

Peregrinus, Johannes: Geschichte der Salzburger Domsängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 28-29, Salzburg 1889-9o.

Peschek, Alfred: Die Messen von Franz Tuma, Phil. Diss. (masch.) Wien 1956.

Pillwein, Benedikt: Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils lebender, theils verstorbener Künstler etc., Salzburg 1821.

Orel, Alfred: Die katholische Kirchenmusik von 16oo bis 175o, und: -- seit 175o, in: Adler-Handbuch, S. 5o7-536 und 833-868, Frankfurt /M. 1924.

Redlich, P. V.: Die Matrikel der Universität Salzburg 1639 bis 181o, Salzburg 1933.

Reichert, Georg: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition, Phil. Diss. (masch.) Wien 1935.

Repertoire International des Sources Musicales (RISM), deutsch: Internationales Quellenlexikon der Musik, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, München-Duisburg 196o ff.

Romita, Fiorenzo: Ius musicae liturgicae, Mailand 1947.

Rosenthal, Karl August: Steffano Bernardis Kirchenwerke, in: StMw XV, Wien 1928, S. 46 ff.

Rosenthal, Karl August: Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 16oo bis 173o, in: StMw XVII und XIX, Wien 193o und 1932.

Schenk, Erich: Wolfgang Amadeus Mozart, Wien 1955.

Schiedermair, Ludwig (Hrsg.): Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, München-Leipzig 1914.

Schienerl, Alfred: Giuseppe Bonnos Kirchenkompositionen, in: StMw XV, Wien 1928, S. 62 ff.

Schneider, Constantin: Geschichte der Musik in Salzburg, Salzburg 1935.

Schnerich, Alfred: Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik, Wien 1901.

Seiffert, Max: Vorwort zu DTB IX/2: Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, Leipzig

Specht, Th.: Die Matrikel der Universität Dillingen, in: Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg, III. Band, 1. Abteilung, 1912-13, Augsburg 1912-13.

Spieß, Hermann: Die Salzburger großen Domorgeln, Augsburg 1929.

Stute, Heinrich; Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts, Phil. Diss. Münster 1929.

Ursprung, Otto: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924.

Ursprung, Otto: Die katholische Kirchenmusik, = Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6, Potsdam 1931.

Wagner, Peter: Geschichte der Messe, in: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 9,1; Teil I, Leipzig 1913.

Weinmann, Kurt: Die Neapolitanische Komponistenschule, in: Musica sacra, Bd. 45, Regensburg 1912, S. 222 f.

Wilss, Ludwig: Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jh., Stuttgart 1925.

A n h a n g

1. Faksimilia von:

   A. Handschrift Eberlins nach D Mbs Mus. Mss. 1287, hier: fol. 2, (Messe Nr. VII, Anfang des Kyrie),

   B. Die als Autograph bezeichnete Hs. D Mbs Mus. Mss. 298, hier fol. 1 v. (Messe Nr. V, Anfang des Kyrie),

   C. Zeugnis Johann Ernst Eberlins (Salzburger Landesarchiv, Universitätsarchiv, Akten, Nr. 82, Testimonia 172o/21),

   D. Sterbematrikel Johann Ernst Eberlins (Totenbuch des Dompfarramtes Salzburg),

2. Auszüge aus Johann Joseph Fux' "Gradus ad Parnassum", deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig 1742.

Kyrie

Kyri-e e — leison e-leison ele: — son

Kyri-e e — leison e-lei

Kyri-e

Kyrie e — — ison Christe e-le-i

son eleison Kyri-e e-leison ele — —

e — leison eleison ele — ison e-leison

Kyri-e e — leison e-leison ele — ison

Ky = ri = e e lei = son e lei = = =

Ky = ri = e e lei =

son e lei = = = son Ky ri = e e lei =

Ky = ri = e e lei = son e lei = = =

Ky = ri = e e lei =

Lectori Benevolo.

Nobilis, ac Perdoctus Dominus Joannes Ernestus Eberlin Jettinganus Suevus, postquam in Gymnasio nostro Augustano classes inferiores omnes cum laude boni capacisque ingenij, egregiique profectus inter optimos est emensus, inde ad Lyceum translatus, anno elapso Logicam inter primos, hoc verò Physicam inter meliores absolvit, optimis haud dubiè et hoc anno annumerandus, si magnae ingenij capacitati parem junxisset diligentiam et applicationem, ac musicae, cujus insigni pollet peritia, plus nimio non tribuisset. His ingenij, doctrinae artisque Musicae dotibus junxit mores admodum obsequiosos, reverentes, civiles, superiorumque, et Scholasticae disciplinae observantes. Ita testor manu mea, et consueto Collegij nostri sigillo Augustae Vindelicorum die 19. Sept. anno à partu Virgineo 1721.

Georgius Kol[illegible]
Soc. Jesu
Lycei et Gymn. Cr[illegible]

Junius. 263. 1762.

11. Perillustris Domicella Maria Anna Magdalena S: R: J: Baronissa de Rehlingen ad Knieringen 3:
A. æt: 81. an: rite provisa. Tpre Vesp: ad S: Petrum.

15. Anna Maria Dorffnerin Handmachergesellin
A. Ligata, æt: 53. an: rite provisa. ad S: Sebast:

17. Antonius Aloysius, Fil: Leg: D: Josephi Arringer Handlsbedienten in d. Kauffmannischen Handlung
P. æt: 16. dierum. ad S: Sebast:

18. Ursula Wallnerin Vidua grosse Quardarobba=
A. Schneidin, æt: 82. an: rite provisa. ad S: Petrum.

20. Eva Rosina Werkstätterin Hochfürstl: Cammer=dienerin und Hofmahlerin ligata, æt: 48. an:
A. rite provisa. ad S: Sebast:

21. Præn: Doctissimus ac Strenuus D: Joannes Ernestus Eberlin Hochfürstl: Truchseß und Capellmaister,
A. æt: 60. an: rite provisus. Tpre Vesp: ad S: Petrum.

27. Maria Anna Wurmannin burgl: Trägerin
A. æt: 48. an: rite provisa. ad S: Sebast:

28. Illustris D: D: Joannes Maria Lirzer von Zechenthal Hochfürstl: Geheimer Rath, und Kriegs=
A. Rath und Landmann, æt: 56. an: Tpre Vesp: ad S: Petrum

28. D: Josephus Joannes Adlgasser Stüffts Organist in
A. Lauffen, æt: 30. an: rite provis: Tpr: vesp: ad S: Sebast:

Julius.

2. Cæcilia Graffendorfferin Soldaten Hautboisten
[illegible]

L e b e n s l a u f

Am 8. November 1932 wurde ich, Heinz Josef H e r b o r t, zu Bochum-Dahlhausen als Sohn des kaufm. Angestellten Franz Herbort und seiner Ehefrau Hedwig geb. Kötter geboren und röm.-kath. getauft. Seit dem 19. April 196o bin ich mit Christa Unger aus Münster (Westf.) verheiratet. Von Ostern 1939 bis Herbst 1943 besuchte ich die Volksschulen in Bochum-Dahlhausen, Mettingen (Kr. Tecklenburg) und Seppenrade (Kr. Lüdinghausen), seit Herbst 1943 die Oberschulen in Lüdinghausen, Hattingen (Ruhr) und Bochum-Dahlhausen. Am neusprachlichen Theodor-Körner-Gymnasium zu Bochum Dahlhausen bestand ich am 17. März 1953 die Reifeprüfung.

Im Sommersemester 1953 studierte ich an der Folkwangschule zu Essen-Werden Klavier, Musiktheorie und Dirigieren. Vom Wintersemester 1953/54 bis zum Wintersemester 1955/56 und seit dem Wintersemester 1956/57 war ich an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, im Sommersemester 1956 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn immatrikuliert. Ich hörte hier Vorlesungen und Übungen in den Fächern Musikwissenschaft, Philosophie und kath. Theologie, seit dem WS 1956/57 auch in Physik.

Meine akademischen Lehrer waren die Damen und Herren Professoren, Dozenten und Lehrbeauftragten Dr. Korte, Dr. Brockhoff, Dr. Reuter, Dr. Schmidt-Görg, Dr. Stephenson und Schroeder in Musikwissenschaft und Musiktheorie, Dr. Most, Dr. Pieper, Dr. v. Bredow und Dr. Thyssen in Philosophie, Dr. Eising, Dr. Gewieß, Dr. Kötting, Dr. Kolping, Dr. Lengeling, Dr. Volk, Dr. Auer, Dr. Schäfer und Leiwering in Theologie sowie Dr. Kappler, Dr. Kratzer und Dr. Bittel in Physik.

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, im besonderen Herrn Prof. Dr. W. F. Korte, dem ich die Anregung zu dieser Arbeit verdanke und der mir immer ein wohlwollender Förderer war.